

ANGELIKA FUNEK

# Między powieścią gotycką a podaniem ludowym

DEMITOLOGIZACJA  
„KWAIDANU. OPOWIEŚCI I ESEJÓW  
O RZECZACH NIESAMOWITYCH”  
LAFCADIA HEARNA





# **Między powieścią gotycką a podaniem ludowym**



Angelika Funek

**Między powieścią gotycką  
a podaniem ludowym –  
demitologizacja  
„Kwaidanu. Opowieści  
i esejów o rzeczach  
niesamowitych”  
Lafcadia Hearn**



Kraków 2024

Angelika Funek

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

© <https://orcid.org/0000-0003-2218-1714>

✉ [angelika.funek@uj.edu.pl](mailto:angelika.funek@uj.edu.pl)

© Copyright by Angelika Funek and Księgarnia Akademicka, 2024

Recenzja

prof. dr hab. Marek Dziekan, UŁ

Opracowanie redakcyjne

Adam Raczyński

Projekt okładki

Marta Jaszczuk

ISBN 978-83-8138-205-2 (druk)

ISBN 978-83-8138-198-7 (online)

<https://doi.org/10.12797/9788381381987>

Na okładce wykorzystano obraz przedstawiający postać *yuki-onny* pochodzący ze zwoju *Bakemono no e* (XVII-XVIII wiek) ze zbiorów Harold B. Lee Library w Brigham Young University

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

**WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA**

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: [publishing@akademicka.pl](mailto:publishing@akademicka.pl)

Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>

# Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	<b>9</b>
<b>1. Narzędzia badawcze – o warstwach dzieła, świadectwach odbioru i maskach</b> .....	<b>21</b>
1.1. Podstawy teoretyczne – o tym, jak czytać <i>kaidan</i> odczytany przez Hearn .....	21
<b>2. Lafcadio Hearn – w poszukiwaniu ojczyzny</b> .....	<b>49</b>
<b>3. Serce i rozum – niepokoje artystyczne Europy i modernizacja Japonii</b> .....	<b>73</b>
3.1. W kręgu potencjalnych inspiracji zachodnich .....	73
3.1.1. Gotyk i groza – między literaturą wysoką a popularną .....	74
3.1.2. Romantycy w literaturze gotyckiej .....	78
3.1.3. Wilkołaki, wampiry, zjawy i ożywione obrazy .....	82
3.1.4. Duchy, upiory i demony jako wyraz krytyki społecznej .....	86
3.1.5. Nadprzyrodzone emocje i lęki .....	89
3.1.6. Gorąca krew, emocje i realizm .....	90
3.1.7. Legendy, mity i magiczne krainy .....	96
3.1.8. Magia podróży i Orientu .....	103
3.2. Między Japonią rzeczywistą a wyobrażoną .....	106
3.2.1. Polityka i społeczeństwo .....	106
3.2.2. Sztuka i religia .....	120
<b>4. Analiza <i>Kwaidanu. Opowieści i esejów o rzeczach niesamowitych</i> Lafcadio Hearn</b> .....	<b>131</b>
4.1. Zaproszenie do świata umarłych i magiczna muzyka .....	132
4.2. Oshidori i Aoyagi – zmiennokształtne piękności .....	141
4.3. Siła ludzkiej woli .....	156

4.4. Niezdrowa fascynacja głową .....	166
4.5. Niepokojne dusze .....	189
4.6. Gorączka wampiryczna .....	204
4.7. Między snem a realnością .....	225
4.8. Wnioski z przeprowadzonych analiz .....	237
<b>Zakończenie .....</b>	<b>255</b>
<b>Podziękowania .....</b>	<b>265</b>
<b>Aneks .....</b>	<b>267</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>297</b>
<b>Summary. Between the Gothic Novel and the Folk Tales – Demythologisation of Lafcadio Hearn’s “Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things” .....</b>	<b>309</b>
<b>Indeks osobowy .....</b>	<b>311</b>



*Dla Magdy*



## Wstęp

Niniejsza książka powstała jako efekt rozważań nad dwoma niezwykle istotnymi zagadnieniami – opowieściami wywodzącymi się z folkloru, które z natury są głęboko zakorzenione w kulturze, z której pochodzą, oraz tym, jak przetwarzane i odczytywane są one przez ludzi do tych kultur nieprzynależnych. Analizowany w tej książce zbiór opowiadań *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*<sup>1</sup> jest najsłynniejszym, najczęściej wznawianym i tłumaczonym dziełem Lafcadio Hearn. Jest ono powszechnie uznawane za zbiór oryginalnych japońskich podań i legend, które autor usłyszał i spisał, przebywając w Kraju Kwitnącej Wiśni. Zestawienie zbioru *Kwaidan* z literaturą czytowaną przez Hearną pokazuje, że w rzeczywistości opowieści w nim zebrane są adaptacjami, a w przypadku niektórych opowiadań wręcz twórczością własną autora. Przeanalizowanie zbioru pod kątem występujących w nim elementów europejskich, zarówno w warstwie formalnej (budowa dzieła, sposób narracji, kreacja świata przedstawionego), jak i symboliczno-znaczeniowej (motywacja bohaterów, elementy wzbudzające lęk, sposób, w jaki świat nadprzyrodzony wpływa na otoczenie), pokazuje, że *Kwaidan* jest w istocie świadectwem odbioru japońskich podań. Hearn dokonał w zbiorze licznych przesunięć literackich związanych z fabułą, przestrzenią geograficzną czy znaczeniami.

Sam Hearn, pisarz o niezwykle plastycznym i poetyckim stylu, przeszedł do historii jako pierwszy naturalizowany Japończyk oraz osoba, która swoją nową

---

<sup>1</sup> Fragmenty *Kwaidanu* zawarte w książce odwołują się do jego anglojęzycznego oryginału. Dzieje się tak ze względów, które szczegółowo zostaną omówione w dalszej części wstępu. Dla ułatwienia odbioru w tekście głównym pojawiają się tłumaczenia z języka angielskiego wykonane przez autorkę, nie korzystano więc z przekładu Jerzego A. Rzewuskiego *Kwaidan. Opowieści niesamowite*.

ojczyznę rozumiała lepiej niż jej rodowici mieszkańcy. Nie dziwi więc, że legenda pisarza i książki *Kwaidan. Opowieści i esejów o rzeczach niesamowitych* trwa do dziś, rozpalając wyobraźnię. Ten romantyczny obraz przesłania jednak możliwość prawdziwego odczytania *Kwaidanu*, który w swej treści daleki jest od japońskich wierzeń ludowych. Dlatego, po ponad stu latach od jego powstania, należy poddać go pełnej demitologizacji, na nowo definiując jego miejsce w dziedzinie badań nad folklorem Archipelagu<sup>2</sup>, zapewniając mu przy tym należyłą pozycję w zbiorze literatury światowej.

*Kwaidan* przywoływany jest zarówno w dyskursie naukowym, jak i popularnym, rzadko zaznaczana jest wątpliwość co do autentyczności jego treści. Utwory w nim zawarte chętnie umieszczane są w zbiorach dotyczących folkloru i tradycyjnych opowieści z Japonii lub Dalekiego Wschodu, utrwalając się w świadomości odbiorców jako autentyczne historie przynależne dalekowschodniej kulturze. W zbiorach tych Hearn często występuje pod swoim japońskim nazwiskiem Kozumi Yakumo, co dodatkowo potęguje odczytanie jego opowieści jako rzetelnego, autentycznego przekazu<sup>3</sup>.

*Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* jest zbiorem siedemnastu opowiadań, uzupełnionym trzema esejami o owadach. Historie zawarte w zbiorze prezentowane są jako opowieści zaczerpnięte z japońskich podań ludowych, przetłumaczone na język angielski przez Hearna. Znajdujący się w tytule wyraz *kwaidan* to forma dawnej transkrypcji słowa *kaidan*<sup>4</sup>, będącego nazwą japońskiego gatunku literackiego obejmującego dziwne, niesamowite opowieści<sup>5</sup>. Wiąże się on z epoką Edo (1600–1867), która charakteryzowała się izolacjonistyczną polityką, wewnętrznym pokojem oraz rosnącym dobrobytem. Sytuacja ta doprowadziła do rozwoju miast oraz bogacenia się warstwy kupieckiej, która ze względu na ograniczenia nałożone na nią przez *shōgunat*<sup>6</sup> szukała nowych sposobów na

---

<sup>2</sup> Słowem „Archipelag” określane są w książce oczywiście Wyspy Japońskie, na których położona jest Japonia (*Nowa encyklopedia powszechna*, t. 3, Warszawa 1997, s. 137: „Japonia, Nihon, Nippon, państwo położone w Azji Wsch., położone na W. Japońskich, na O. Spokojnym”).

<sup>3</sup> Warto wspomnieć tu choćby zbiory: *Ballada o Narayamie. Opowieści niesamowite z prozy japońskiej*, red. i tłum. B. Yonekawa, Warszawa 1986; *Baśnie japońskie*, t. 2, red. i tłum. A. Wosińska, Bydgoszcz 2017, gdzie teksty są pozbawione nazwisk autorów, jednak opowieść o Śnieżnej Damie niewątpliwie jest tożsama z opowiadaniem *Yuki-Onna* Hearna. W pozycjach zagranicznych opowieści Hearna pojawiają się między innymi w zbiorach pod takimi tytułami, jak *Japanese Ghost Stories* (ed. P. Murray, London 2019) lub *Oriental Ghost Stories* (ed. D.S. Davies, Ware 2007).

<sup>4</sup> 怪談 – *kaidan*.

<sup>5</sup> Z. Davisson, *What are Kaidan?*, [w:] Hyakumonogatari Kaidankai, [on-line:] <https://hyakumonogatari.com/what-are-kaidan/> – 20 V 2020.

<sup>6</sup> W Edo warstwa kupiecka uznawana była za sytuowaną najniżej, za samurajami i chłopstwem. Wynikało to z faktu, że kupcy sami nic nie wytwarzali, a jedynie handlowali wytworami pracy

zapewnienie sobie rozrywki<sup>7</sup>. Jednym z nich stały się właśnie *kaidan*, opowieści o duchach i niesamowitych wydarzeniach, opowiadane najpierw przez buddyjskich mnichów, a później profesjonalnych opowiadaczy. Nie tylko były one rozrywką zapewniającą słuchaczom formę bezpiecznego strachu, ale pełniły również funkcję bardziej partykularną: przez budowanie napięcia swoim nadprzyrodzonym charakterem miały nie pozwolić podróżującym kupcom zasnąć<sup>8</sup>. *Kwaidan* swoimi korzeniami sięga buddyjskich *setsuwa*, których celem było pouczanie i wyjaśnianie prawd filozoficznych. Z czasem były one upraszczane nie tylko przez samych mnichów, ale również przez świeckich słuchaczy, którzy powtarzali je w zmienionych wersjach. Stopniowo zmieniały się one w historie inspirowane lokalnym folklorem i chińskimi opowieściami<sup>9</sup>. Gdy w epoce Edo rozwinął się druk, zaczęły być układane w bogato ilustrowane drzeworytami zbiory, które były ozdobą księgozbiorów w domach kupców<sup>10</sup>. Najśłynniejszym twórcą drzeworytów związanych z gatunkiem *kaidan* był Toriyama Sekien, który w swoich czterech obszernych zbiorach zaprezentował skomplikowany przegląd japońskich bytów nadprzyrodzonych<sup>11</sup> znanych jako *yōkai*<sup>12</sup>. Na planszach drzeworytów obok przedstawienia danej istoty zamieszczał jej krótki, często wierszowany opis<sup>13</sup>.

---

cudzych rąk. Ich bogacenie się zbiegło się w czasie ze stopniowym ubożeniem samurajów. By zapobiec nadmiernemu obnoszeniu się przez kupców z nowo zdobytym bogactwem, *shōgunat* zabronił im noszenia bogato zdobionych kimon, biżuterii czy budowania dużych domostw.

<sup>7</sup> J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984, s. 311-313, 317.

<sup>8</sup> N.T. Reider, *The Emergence of Kaidan-shu: The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, „Asian Folklore Studies” vol. 60, 2001, no. 1, s. 80-81.

<sup>9</sup> M. Tatarczuk, *Kaidan – japońskie opowieści niesamowite epoki Edo*, Warszawa 2011, s. 16-17, *Oblicza Japonii*.

<sup>10</sup> N.T. Reider, *The Appeal of Kaidan, Tales of the Strange*, „Asian Folklore Studies” vol. 59, 2000, no. 2, s. 266-267.

<sup>11</sup> M.D. Foster, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yokai*, Berkley 2009, s. 55-56.

<sup>12</sup> 妖怪 (*yōkai*) – w języku japońskim oznacza byt, istotę nadprzyrodzoną. Klasyfikacja i podział tej grupy do dziś nie doczekały się jednolitego systemu. W książce użyto następującej kategoryzacji: japońskie istoty nadprzyrodzone zostaną podzielone na *yōkai* – istoty posiadające fizyczne ciało – oraz duchy *yūrei* (幽霊), które takowego nie mają. Dodatkowo w pierwszej grupie wyodrębnione zostaną *yōkai* – istoty niezdolne do transformacji, na przykład *tengu* (天狗) – człekokształtna istota z dziobem i skrzydłami orła; *bakemono* (化け物), czyli zmiennokształtne zwierzęta posiadające zdolność przybierania dowolnej formy, w tym ludzkiej, będą to na przykład *kitsune* (狐), czyli lisy; *tsukumogami* (付喪神), czyli przedmioty użytku codziennego, które po 100 latach ożywają i jeśli się o nie dbało, pomagają w domu, a w innym wypadku – szkodzą. Wśród *yūrei* wyodrębnione zostaną trzy grupy: *yūrei* – manifestujące się duchy zmarłych, które nie mogą zaznać spokoju ze względu na niedokończoną sprawę; *onryō* (怨霊) – mściwe duchy, które po śmierci dążą do ukarania tych, którzy je skrzywdzili, oraz *ikiryō* (生き霊) – duchy osób wciąż żywych, które pod wpływem silnych emocji opuszczają ciało, by dręczyć innych.

<sup>13</sup> M.D. Foster, *Pandemonium...*, s. 56.

Wraz z rozwojem i wzrostem popularności *kaidan* pojawiła się również gra towarzyska znana jako *hyakumonogatari kaidankai*<sup>14</sup>. Polegała ona na zapaleniu stu świec i opowiadaniu stu historii o duchach. Każda z osób obecnych na spotkaniu prezentowała przygotowaną przez siebie opowieść, a po jej zakończeniu gasiła jedną ze świec. Zabawa trwała do momentu, aż w pomieszczeniu zaległa całkowita ciemność, wtedy, zgodnie z wierzeniami, jej uczestnikom miało przydarzyć się coś niezwykłego<sup>15</sup>. Z tego powodu *kaidan* przez długi czas zachowały cechy historii mówionych, takie jak zwięzła forma, zwroty do odbiorcy, morał lub przestroga oraz stałe formułki otwierające i zamykające opowieści. Utwory te nie stroniły od makabrycznych opisów, groteski, a w swych założeniach odwoływały się do pierwotnych form folklorystycznych. Popularność nadprzyrodzonych istot, jakie występowały w *kaidan*, sprawiła, że pojawiały się one w opowieściach, poezji, na drzeworytach, w teatrze, a także jako motywy zdobiące biżuterię.

Sytuację zmieniła epoka Meiji (1868–1912), która stała się okresem modernizacji, rozwoju nauki, przyswajania zachodnich technik i obyczajów oraz odejścia od zabobonnych i przestarzałych wierzeń, w tym także tych związanych z *kaidan* i *yōkai*. Reformy i nacisk położony na edukację miały na celu stworzenie racjonalnego, nowoczesnego społeczeństwa, w którym nie było miejsca na opowieści o duchach. W niesprzyjającym środowisku historii te straciły na znaczeniu i popularności na rzecz rozwijającej się powieści realistycznej.

W tym okresie przeobrażeniu uległy nie tylko sztuka i religia Japonii, ale także wszystkie pozostałe dziedziny życia. Tradycyjna drewniana architektura była przekształcana na modłę zachodnią, pojawił się telegraf i latarnie gazowe. Często obchodzili Boże Narodzenie i używać kalendarza gregoriańskiego. Kimono zostały zastąpione przez europejskie stroje, mężczyźni obcinali włosy i nosili wąsy. Organizowano bale i uczono się tańczyć walca. Używanie języka angielskiego zaczęło być uznawane za przejaw światowego obycia i rzetelnej edukacji.

To właśnie w samym rozkwicie epoki Meiji Lafcadio Hearn przybył do Japonii. W swoich książkach pisarz rzadko jednak wspomina modernizację Archipelagu, wręcz przeciwnie – opisuje go jako miejsce na wskroś tradycyjne, przepełnione mitami i baśniami. Hearn chętnie przywołuje w swoich dziełach historie o bytach nadprzyrodzonych, które go fascynują. Właśnie tej tematyce poświęcone są opowiadania ze zbioru *Kwaidan*.

Ideą przewodnią niniejszej książki stała się próba zweryfikowania, w jakim stopniu opowieści ze zbioru *Kwaidan* są rzetelnym zapisem japońskich historii

<sup>14</sup> 百物語怪談会 (*hyakumonogatari kaidan kai*) – spotkanie przy opowiadaniu stu dziwnych opowieści.

<sup>15</sup> M.D. Foster, *Pandemonium...*, s. 52-54.

poznanych przez Lafcadio Hearna, a w jakim są one efektem konkretyzacji, której pisarz – świadomie bądź nie – na nich dokonał. Zaistnienie procesu konkretyzacji w przypadku opowieści zawartych w dziele *Kwaidan* wydaje się kwestią oczywistą, będącą wynikiem naturalnego ludzimu sposobu przyswajania informacji. Pomimo to dotychczasowi badacze zbioru zdają się jednak zapominać, że na jego ostateczny kształt znaczący wpływ musiał mieć kod kulturowy, jakim posługiwał się autor, dokonując pisemnej adaptacji zasłyszanych opowieści. Kod ten jest wynikiem kulturowych, społecznych i artystycznych doświadczeń Hearna, którymi posiłkował się on w trakcie prac nad *Kwaidanem*. Założenie to rodzi więc pytanie, które z elementów poszczególnych warstw opowieści zawartych w *Kwaidanie* są oryginalnie japońskie, a które są efektem wpływów i transpozycji literackich. Dlatego też w książce przeanalizowane zostały przeniesienia, jakich Hearn dokonał w obrębie zbioru, zarówno te dotyczące wątków japońskich, wplecionych w okcydentalną warstwę artystyczno-literacką, jak i elementów zachodnich zaprezentowanych za pomocą orientalnej narracji i scenerii.

Zaprezentowanie oryginalnych elementów podań z Archipelagu zawartych w zbiorze *Kwaidan* nie ograniczy się tu do ich zwykłego wyliczenia. Zostaną one przeanalizowane pod względem ich wykorzystania w tekście i skonfrontowane z tradycyjnymi aspektami ich znaczeń i występowania w folklorze. Wykazane zostanie, w jakim stopniu warstwa znaczeniowo-symboliczna *Kwaidanu* zgodna jest z japońskim rozumieniem grozy i nadprzyrodzoności, a w jakim jest ich zokcydentalizowaną interpretacją. Opisanie i przeanalizowanie tego zjawiska pozwoliło na ustalenie, które części opowieści zawartych w zbiorze są wynikiem konkretyzacji dokonanej na podstawie zasłyszanych historii, a które – wynikiem działań wyobraźni autora.

Pokazanie, w jaki sposób pisarz wykorzystał kanwę powieści gotyckiej oraz powieści grozy, dało możliwość określenia typu i stopnia dokonanej konkretyzacji. Silny wpływ tych dwóch gatunków literackich na twórczość Hearna zaznacza się wyraźnie zarówno w źródłach biograficznych, jak i w twórczości translatorskiej pisarza. Fascynacja, jaką w artyście budziły zjawiska nadprzyrodzone i historie o nich, oraz sam charakter epoki, w której tworzył (przełom XIX i XX wieku), przekładają się na treść *Kwaidanu*. Potraktowanie *Kwaidanu* jako świadectwa odbioru, a nie mistyfikacji literackiej, pozwala na przeniesienie dzieła *Kwaidan*. *Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* ze zbioru dzieł traktowanych jako autentyczne zapisy folklorystyczne do zbioru zawierającego historie grozy inspirowane Orientem. Należy jednocześnie podkreślić, że nie prowadzi to dewaloryzacji dzieł Hearna, wartościowych zarówno ze względu na zawarte w nich informacje, jak i ich kunszt artystyczny, a jedynie pokazuje stopień, w jakim *Kwaidan*

i opowieści w nim zawarte zostały poddane literackiej obróbce, która miała być może wpłynąć na ich lepsze przyjęcie przez zachodnich odbiorców.

By przedstawić *Kwaidan* jako autorską konkretyzację japońskich legend dokonaną przez Hearna z wykorzystaniem jego własnego kodu kulturowego, istotne będzie sięgnięcie do czytywanej i tłumaczonej przez niego literatury. W opozycji do kodu kulturowego pisarza, ugruntowanego przez dzieła zachodnich twórców, jawić się będzie ówczesna atmosfera intelektualna Japonii. Ów dualizm znajdzie swoje odzwierciedlenie w strukturze tej książki, gdyż jej trzeci rozdział skoncentruje się na przedstawieniu kultury literackiej, w jakiej wzrastał pisarz i jaką wniósł do *Kwaidanu*, skontrastowanej z opisem modernizującej się Japonii okresu Meiji. Wstępem do rozdziału trzeciego będzie jednak rozdział drugi, zawierający biografię Lafcadio Hearna, zaprezentowaną w sposób achronologiczny, w celu podkreślenia zmiany, jaka zaszła w pisarzu po przybyciu do Japonii.

Życie nazaczyło Hearna poczuciem wyobcowania i samotności, którego efektem było ciągle poszukiwanie własnego miejsca w świecie. Wrażliwość pisarza i jego zainteresowanie wszystkim, co nadprzyrodzone i fantastyczne, sprawiły, że ze szczególnym upodobaniem czytywał on literaturę gotycką i romantyczną. W książce zostaną więc opisane potwierdzone oraz potencjalne inspiracje, jakim Hearn mógł podlegać w trakcie pisania *Kwaidanu*. Zaprezentowani zostaną tu twórcy romantyczni, którzy w swoich dziełach wykorzystywali wątki z literatury gotyckiej bądź grozy, elementy folkloru, niesamowitości oraz legend i mitów. Dzięki temu zostaną ukazane potencjalne wpływy, jakim podlegał Hearn i jakie przeniósł do swojej twórczości. Wskazanie na możliwe inspiracje i zainteresowania pisarza pozwoli także na zwrócenie uwagi na prawdopodobieństwo wykreowania przez niego pewnego konkretnego obrazu Japonii, jaki podtrzymywał w sobie wbrew rzeczywistej sytuacji na Archipelagu. Epoka Meiji została zaprezentowana pod kątem zmian, które zachodziły w przestrzeniach politycznej, społecznej i kulturowo-religijnej, co pozwala na konfrontację tego, jak Japonię przedstawiał Hearn, z tym, jaką była ona naprawdę.

Zestawienie z sobą tych trzech elementów: biografii Hearna, jego potencjalnych inspiracji literackich oraz sytuacji panującej we współczesnej pisarzowi Japonii ma na celu pokazanie kontekstu, w jakim powstawał *Kwaidan*. Takie ujęcie problemu pozwoli nie tylko na zwrócenie uwagi na rozbieżności między tym, co Hearn prezentował zachodnim odbiorcom w swoich książkach, a zastaną przez niego rzeczywistością Archipelagu, ale także na wskazanie, w jaki sposób wrażliwość artystyczna pisarza mogła wpłynąć na to, jak postrzegał on Japonię.

W części analitycznej książki, ze względu na zgromadzony i dostępny materiał źródłowy, ale przede wszystkim na sam główny artefakt kultury, na którym



opierają się podjęte w niej rozważania, zastosowana metodologia będzie w dużym stopniu wykorzystywać narzędzia używane do analizy tekstów literackich. Analiza tekstów oparta o ideę transtekstualności jest szerokim zagadnieniem, dającym możliwość wyboru narzędzi z mnogiej liczby teorii badawczych. Próba odpowiedzi na pytanie o stopień transtekstualności *Kwaidanu* oraz jej typy w nim zawarte bez skonkretyzowania środków metodologicznych mogłaby doprowadzić do niepotrzebnego rozrostu analiz. Dlatego też w książce przyjęto i zastosowano ingardenowską teorię budowy dzieła literackiego oraz konkretyzacji, ponadto wzbogacono ją o koncepcję dotyczącą świadectw odbioru i praktyki badawczej związanej z przesunięciami literackimi, wypracowaną i stosowaną przez Gerarda Genette'a.

Dzięki takiemu doborowi metod ukazany zostanie zarówno szerszy, jak i węższy kontekst związany ze zbiorem opowieści Hearn. Punkt ciężkości pracy zostanie umieszczony pomiędzy samym tekstem utworu a dziełami literackimi i wydarzeniami, które wpłynęły na sposób, w jaki Hearn skonkretyzował japońskie podania ludowe.

W przeprowadzonych analizach opowieści z *Kwaidanu* pogrupowane zostały według występujących w nich tematów przewodnich. Dzięki takiemu zestawieniu w książce pojawia się siedem podrozdziałów analitycznych. Pierwszy dotyczy *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* (*The Story of Mimi-Nashi-Hōichi*), której centralnym punktem jest przestrzeń wykreowana przez duchy. Drugi podrozdział prezentuje dwie historie: *Oshidori* i *Opowieść o Aoyagi* (*The Story of Aoyagi*), które łączy występowanie w nich zmiennokształtnych bohaterów. Analiza trzecia zawiera aż cztery opowiadania: *Riki-Baka*, *Jiu-roku-zakura*, *Ubuzakura* oraz *Opowieść o O-Tei* (*The Story of O-Tei*), których fabuła zbudowana jest wokół roli ludzkiej woli. Podrozdział czwarty dotyczy trzech opowieści, którymi są: *Mujina*, *Rokuro-kubi* oraz *Dyplomacja* (*Diplomacy*), a ich wspólnym elementem jest głowa, stająca się narzędziem do straszenia odbiorcy. *O lustrze i dzwonie* (*Of a Mirror and a Bell*) i *Śmiertelny sekret* (*A Dead Secret*), opowieści ujęte w podrozdziale piątym, łączy pojawianie się w nich ducha i wpływ jego woli na świat żywych. Analiza szósta dotyczyć będzie istot o charakterze wampirycznym, które występują w opowieściach *Yuki-Onna* i *Jikininki*. Ostatni podrozdział dotyczyć będzie snów i wizji przedstawionych w *Śnie Akinosuke* (*The Dream of Akinosuke*) i *Hōrai*. Z analiz wykluczone zostało opowiadanie *Hi-Marwari*, którego akcja rozgrywa się w Walii, oraz eseje o owadach, jako niezwiązane w bezpośredni sposób z japońskim folklorem.

Oś analiz będą stanowiły elementy łączące opowieści, wśród których znajdują się zarówno postaci, przedmioty, jak i konkretne wydarzenia zawarte w danej

historii. O ich wyborze decydować będzie umiejscowienie wątku nadprzyrodzonego w opowieści, ponieważ w nim w najpełniejszy sposób przejawia się stopień konkretyzacji dokonanej przez Hearna. Porównanie elementu nadprzyrodzonego, zawartego w konkretnej opowieści, z przedstawieniami z japońskiego folkloru oraz jego zachodnimi literackimi odpowiednikami pozwoli na określenie, w jakim stopniu pisarz był wierny tradycyjnym przekazom, a w jakim przełożył go na własny kod kulturowy. Ponadto opowieści analizowane będą również pod względem budowy, narracji, sposobów wykorzystania opisów przyrody, postaci i stanów emocjonalnych bohaterów. Elementy te pozwolą na ustalenie, jak opowieść została zmodyfikowana, świadomie bądź nie, przez pisarza. Istotnym zagadnieniem będzie również stosunek bohaterów i narratora historii do zjawisk nadprzyrodzonych oraz ustalenie, czy opowieść posiada pouczenie lub morał. Wnioski z przeprowadzonych analiz przedstawione zostaną w rozdziale zamykającym książkę.

Dzieła pochodzące z literatury zachodniej, które przywołane zostały w analizach w charakterze odniesień (potencjalnych bądź zweryfikowanych), dobierane były pod kątem motywów przez nie prezentowanych oraz potencjalnych inspiracji, jakie mógł w nich odnaleźć Hearn. Głównym kryterium doboru jest związek danej pozycji z szeroko rozumianą literaturą gotycką i grozy.

Niniejsza praca jest próbą wypełnienia luki badawczej, gdyż zbiór *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* po dziś dzień uznawany jest za wiarygodny zapis japońskich podań ludowych. Dzieło to cytowane jest w licznych opracowaniach i pracach naukowych, a opisy istot nadprzyrodzonych w nim występujące powielane są nie tylko przez badaczy japońskiego folkloru, ale również twórców kultury popularnej. W opracowaniach dotyczących folkloru japońskiego teksty Hearna często występują w roli przykładów przywoływanych w celu potwierdzenia jakiegoś zjawiska czy teorii. Nawet w wypadkach, w których badacze powołują się na dokumenty japońskie prezentujące odmienny obraz rzeczywistości niż opisany przez Hearna, nie zaznaczają oni wyraźnie występującego dysonansu.

Na przykład Michael Dylan Foster w książce *Yōkai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej* podkreśla zromantyzowanie utworów zawartych w *Kwaidanie*, jednak nie rozwija tego tematu, poświęcając przy tym Hearnowi w swojej książce rozdział dotyczący japońskiej folklorystyki. Yoko Makino w swoim esej *From Folklore to Literature – Hearn and Japanese Legends of Tree Spirits* także wskazuje na romantyczne wpływy widoczne w opowieściach ze zbioru. Renata Iwicka w monografii *Źródła klasycznej demonologii japońskiej* zarzuca natomiast Hearnowi niedokładność w spisywaniu podań, podkreślając przy tym, że sama nie zajmuje się badaniami nad zbiorem *Kwaidan*. Dorota Barańska w książce *Brak absolutu. Pojęcie*

*dobra i zła w kulturze japońskiej* powołuje się na dzieła Hearn, w tym *Kwaidan*, uznając je za rzetelne źródło informacji. Podobnie czyni Zack Davisson w książce *Yūrei. niesamowite duchy w kulturze japońskiej*. Część badaczy dostrzega więc w dziele Hearn zachodnie wpływy, jednak nie decydują się oni na analizę treści zbioru, zaznaczając jedynie jego potencjalną nierzetelność. Inni uznają *Kwaidan* za źródło wiarygodne i przytaczają go w swoich pracach.

Lafcadio Hearn i jego twórczość związaną z Japonią traktuje się jak swego rodzaju legendę – niewątpliwie był on jednym z pierwszych ludzi Zachodu, którzy opisywali Archipelag, żyjąc na nim i aktywnie uczestnicząc w jego kulturze. Większość opracowań bezpośrednio dotyczących Hearn i jego dorobku artystycznego koncentruje się na pokazaniu życia pisarza i przedstawieniu go jako wrażliwego ekscentryka, który dzięki swoim emocjom był w stanie zgłębić każdą kulturę. Pozycje naukowe dotyczące Hearn najczęściej okazują się biografiami szczegółowo opisującymi niezwykle losy pisarza, nieanalizującymi jednak jego twórczości literackiej. Należy podkreślić fakt, że Hearn sam uznawał swoje dzieła za rzetelny opis tradycji i wierzeń kultur, którymi się zajmował. Z tego względu dziwi rażąco brak opracowań jego tekstów z tej dziedziny.

Wśród biografii pisarza wymienić należy książki Niny H. Kennard oraz Very McWilliams, obie pozycje zatytułowane po prostu *Lafcadio Hearn*, napisane jeszcze w pierwszej połowie XX wieku. Pozycje te zdają się najbardziej rzetelnymi i szczegółowymi w przedstawieniu życia pisarza. W opozycji do nich znajdują się dwa mocno nacechowane emocjonalnie dzieła: Noguchiego Yone *Lafcadio Hearn in Japan* i Georga M. Goulda *Concerning Lafcadio Hearn*. Pierwsza pozycja opisuje Hearn jako wrażliwego pisarza i artystę, który starał się zgłębić ducha japońskiej kultury. Noguchi podkreśla, jak wiele dla samej Japonii zrobiła twórczość Hearn, i uważa pisarza za jednego z najbardziej uzdolnionych mieszkańców Archipelagu. Georg M. Gould natomiast osobiście poznał pisarza. Mężczyźni przyjaźnili się przez pewien czas, jednak trudny charakter Hearn zakończył tę relację. W niespełna cztery lata po śmierci pisarza Gould opublikował swoją wersję jego biografii, w której skoncentrował się na ukazaniu go jako kłamcy i fantasty, zarzucając mu oszustwa w każdej możliwej kwestii, poczynając od pochodzenia Hearn, przez jego znajomość języka francuskiego, na autorstwie tekstów kończąc.

W drugiej połowie XIX wieku francuski pisarz Pierre Loti opublikował powieść *Madame Chrysanthème*, na podstawie której powstała najsłynniejsza opera Giacoma Pucciniego. Wyidealizowany i przerysowany obraz Japonki poświęcającej się w imię miłości do Amerykanina na długo utrwalił się w świadomości zachodniego odbiorcy. Wiek później, w 1946 roku, pojawia się dzieło Ruth Benedict *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, pozycja stereotypizująca

i upraszczająca japońską kulturę, poznaną przez badaczkę jedynie za pośrednictwem literatury i mediów. Obie te pozycje zostały już poddane rewizji, obnażono ich słabości i nadinterpretacje. Przed tego typu analizą nie został jeszcze postawiony zbiór podań *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*. Doprowadziło to do swoistej mitologizacji opowieści, postaci i wątków przedstawionych w zbiorze, traktowane są one zatem jako najwcześniejsze i najważniejsze zapiski dotyczące wierzeń z Archipelagu, jakie trafiły do świata zachodniego.

Życie Lafcadio Hearna wzbudzało wśród jego współczesnych duże kontrowersje, dziś również zdaje się fascynować ludzi bardziej niż jego twórczość. Dorobek literacki pisarza, w którego skład wchodzi reportaż, eseje, listy, komentarze, rozprawy i opowieści, nadal wymaga opracowania i weryfikacji. Autorka niniejszej książki zdecydowała się przeprowadzić badania nad zbiorem opowieści *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* ze względu na jego nieustającą popularność i obecność w dyskursie naukowym oraz w mediach związanych z kulturą popularną. Ukazanie zebranych w tomie opowieści jako świadectw odbioru japońskich legend jest nie tylko próbą nakłonienia do przewartościowania badań nad japońskim folklorem, ale również próbą kulturowego usytuowania dorobku Lafcadio Hearna bliżej twórczości pisarzy takich jak Edgar Allan Poe czy Theophile Gautier.

\*\*\*

W niniejszej książce przedmiotem analiz jest oryginalny anglojęzyczny zbiór *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*, jednak po to, by ułatwić czytelnikowi odbiór, w głównym tekście książki umieszczone zostały tłumaczenia *Kwaidanu* wykonane przez autorkę. Przypisy natomiast zawierać będą oryginalny angielski tekst dzieła. Japońskie tytuły opowieści ze zbioru zostały pozostawione w oryginalnym zapisie stosowanym przez Lafcadio Hearna. Zabieg ten wiąże się z istotną dla badań potrzebą odwołania się w sposób bezpośredni do stylu pisarskiego Lafcadio Hearna, jak i używanego przez niego zapisu, zarówno w języku angielskim, jak i japońskim. Zasada ta tyczyć się będzie wszystkich dzieł Hearna cytowanych w tekście. By zachować spójność, pozostałe dzieła użyte i cytowane w analizach przedstawiane są w tłumaczeniu na język polski, by nie zakłócać płynności tekstu.

Cytaty z dzieł anglojęzycznych tłumaczone na język polski przełożone zostały przez autorkę niniejszej książki, o ile nie zaznaczono inaczej. W rozdziale

trzecim, w podrozdziale poświęconym literaturze zachodniej, tytuły dzieł zostały wprowadzone w wersji oryginalnej, polskie tytuły pozycji najpopularniejszych pojawiają się w przypisach. W tym samym rozdziale, w podrozdziale poświęconym kulturze epoki Meiji, tytuły japońskich powieści zostały zapisane zgodnie z przyjętą w pracy transkrypcją, w przypisach znajdują się (jeśli istnieją) ich polskojęzyczne odpowiedniki.

W niniejszej pracy zastosowana została transkrypcja z języka japońskiego opracowana przez Jamesa Hepburna, jeśli jednak w cytowanych pracach naukowych i literackich użyta została inna forma zapisu, zostało to odnotowane w przypisie. Nazwy i terminy japońskie podawane są w formie mianownika liczby pojedynczej. Wynika to z chęci zarówno utrzymania spójności pomiędzy ich użyciem w cytatach polskich i angielskich, jak i umożliwienia osobom niezaznajomionym z językiem japońskim odnalezienia przywołanych terminów w innych źródłach. Japońskie nazwiska podane zostały zgodnie z zasadą pierwszeństwa nazwiska przed imieniem.



## Rozdział 1

---

# Narzędzia badawcze – o warstwach dzieła, świadectwach odbioru i maskach

### 1.1. Podstawy teoretyczne – o tym, jak czytać *kaidan* odczytany przez Hearna

Wiadomym jest, że człowiek jest istotą otoczoną przez narrację i przez nią wykształconą. Wszystko, co znajduje się wokół nas, określamy i definiujemy poprzez opowiedzenie sobie o tym. Niezależnie od tego, czy obserwujemy mijający nas samochód, czy dzieło sztuki w galerii, nakładamy na obserwację ramy narracji. Nie jesteśmy w stanie funkcjonować bez niej w świecie, to poprzez nią tłumaczymy sobie nasze intencje i działania. Również naszą przeszłość postrzegamy jako opowieść, z której zapamiętujemy jedynie uznawane przez nas za najistotniejsze fakty. Zdaniem Jerzego Trzebińskiego narracja tworzy się z reprezentacji poznawczych, które prowadzą nas do zrozumienia i uporządkowania gromadzonej wiedzy. Proces ten może zachodzić bez udziału naszej świadomości i jest on subiektywny – choć może się nam wydawać, że nasze postrzeganie świata jest w pełni obiektywne, to tak naprawdę każdy człowiek „opowiada” sobie o nim w odmienny sposób<sup>1</sup>.

Ów schemat poznawczy jest swego rodzaju stereotypem – upraszcza i klasyfikuje obiekt lub zjawisko, które się mu poddaje. Wytwarza się on na podstawie kultury, w której się wychowujemy, poprzez jej normy i wartości, dlatego też ludzie z podobnych kręgów kulturowych będą postrzegać rzeczywistość w stosunkowo

---

<sup>1</sup> J. Trzebiński, *Narracyjne myślenie o innym człowieku*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań kulturoznawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 127-130.

podobny sposób. Prowadzi to również do projekcji określonych oczekiwań wobec obserwowanego zjawiska; będziemy robić wszystko, by to zjawisko spełniło te oczekiwania. Nasze poznanie staje się ukierunkowane na konkretne informacje i ich interpretację pod określonym kątem, tak by stały się one zgodne z naszymi oczekiwaniami i nie burzyły wytworzonych przez nas schematów<sup>2</sup>. Oczywiście takie rozumienie rzeczywistości, które z góry oczekuje jasno określonych rezultatów, zachodzi w sposób nieuświadomiony i często nie zależy od naszych intencji<sup>3</sup>. Porządek myślenia ukształtowany jest przez zbiorowość, do której przynależymy, zmiany w niej zachodzące wpływają na przekształcenia w literaturze, które prowadzą do powstawania nowych stylów<sup>4</sup>. Pomimo swojej indywidualności twórczość literacka będzie powstawać pod wpływem wzorców kulturowych, w jakich jest osadzona<sup>5</sup>. To właśnie świadomość zbiorowa wpływa na twórcę poprzez krytykę literacką i inne formy opiniowania, decydując o tym, co jest wysokim dziełem literackim, a co literaturą popularną<sup>6</sup>.

Ponadto w kulturze realizują się pewne konwencje artystyczne, ze względu na które dzieli się literaturę na przykład na swoją i obcą, jednak twórcy częściej utrwalają fakty i normy typowe dla swojego otoczenia<sup>7</sup>. W literaturze, by dostosować sposób narracji do oczekiwań odbiorcy, pojawia się tendencja do przetwarzania utworów tak, by były one dostosowane do jego realiów życiowych<sup>8</sup>. Kwestia, na ile takie „oswajanie” kultury poprzez nadanie jej kolorytu lokalnego zawęża odbiór dzieła i pozbawia je elementów poznawczych, do dziś jest sporna. Faktem jest jednak, że była to tendencja niezwykle popularna w okresie romantyzmu, gdy poeci nie tłumaczyli utworów obcojęzycznych, a jedynie tworzyli „naśladowania” będące faktycznie luźną interpretacją pierwowzoru<sup>9</sup>. Pomimo to niektóre motywy i znaki przemieszczały się nie tylko pomiędzy epokami, ale i kulturami<sup>10</sup>. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że to właśnie te normy, do których dostosowywano literaturę obcą, kształtowały język literacki. To właśnie ten znormatyzowany sposób wypowiedzi umożliwia komunikację między ludźmi, którzy w życiu codziennym mogą posługiwać się całkiem odmiennymi formami

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 89-93.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>4</sup> S. Czarnowski, *Kultura*, Warszawa 1958, s. 118.

<sup>5</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 18.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>8</sup> S. Czarnowski, *op. cit.*, s. 16.

<sup>9</sup> W. Borowy, *Shelleyanin polski sprzed wieku*, [w:] *idem*, *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983, s. 366-369.

<sup>10</sup> S. Czarnowski, *op. cit.*, s. 105.



wyrazu. Dla Lafcadio Hearna i zbioru *Kwaidan* językiem wypowiedzi literackiej była XVIII- i XIX-wieczna powieść, w znacznym stopniu oparta o romantyczne tendencje dostosowywania dzieła do oczekiwań odbiorcy<sup>11</sup>.

Choć podjęte w książce rozważania mają przede wszystkim charakter kulturoznawczy, ze względu na badany artefakt kultury nawiązują one także do folkloru i folklorystyki, a co za tym idzie – do ich języka literackiego. Według *Słownika folkloru polskiego* Juliana Krzyżanowskiego folklor oznacza „odrębną kulturę umysłową ludu, wyraz bowiem *lore* określa kulturę jakiejś grupy społecznej, jej swoisty sposób mówienia, jej pieśni, opowiadania, wierzenia itp., mówi się więc o *lore* marynarskim, żołnierskim itd.”<sup>12</sup> Dalej Krzyżanowski podkreśla, za innymi badaczami, niematerialny charakter folkloru i jego związek z literaturą ustną. Dzieli on również folklor na dwie grupy zjawisk: ze względu na ich pochodzenie i funkcję społeczną. Będą to formy niematerialne, takie jak obrzędy, zwyczaje, wierzenia, oraz materialne, powiązane z tymi pierwszymi, będące ich artystycznym wyrazem<sup>13</sup>. Józef Burszta rozszerza pojęcie folkloru o melodie i tańce, zwracając przy tym uwagę na jego pokoleniowy charakter, ciągłe przetwarzanie i tworzenie go na nowo. Podkreśla również jego funkcjonalność i partykularny charakter<sup>14</sup>. Burszta wyróżnia trzy typy folkloru: tradycyjny – będący kontynuacją pierwotnych form; rekonstruowany (stylizowany) – odtwarzany, najczęściej z tekstów literackich, dostosowywany do oczekiwań odbiorców; oraz współczesny – wytwarzany spontanicznie, będący wyrazem aktywności różnych grup społecznych<sup>15</sup>.

Michael Dylan Foster włącza do folkloru kulturę materialną, podkreślając przy tym, że w jego rozumieniu tradycyjny wymiar tego zjawiska wiąże się przede wszystkim z poczuciem ciągłości między pokoleniami. Zauważa również, że folklor ma charakter niekomercyjny oraz przynależy całej wspólnocie, a nie konkretnemu artyście<sup>16</sup>.

W definicjach folklorystyki, nauki zajmującej się folklorem, kładzie się nacisk na jej początki, które charakteryzowały się „szerokimi pracami zbierackimi”<sup>17</sup>. Jeszcze w 1965 roku Krzyżanowski uznawał to zbieractwo za jedno

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>12</sup> J. Krzyżanowski, *Folklor*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. i d e m, Warszawa 1965, s. 104-106.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> J. Burszta, *Od kultury ludowej do kultury wsi współczesnej*, [w:] i d e m, *Dzieła wybrane*, Poznań 2014, s. 76-77.

<sup>15</sup> J. Burszta, *Współczesny folklor widowiskowy. Zarys postaci zjawiska*, [w:] i d e m, *Dzieła wybrane*, s. 319-322.

<sup>16</sup> M.D. Foster, *Yōkai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, s. 30-31, *Mundus*.

<sup>17</sup> J. Hajduk-Nijkowska, *Folklorystyka*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Poznań-Warszawa 1987, s. 128-130. Badaczka wymienia dwa sposoby badania folkloru, opisany

z najważniejszych zadań folklorystyki. Praktyka ta polegała na gromadzeniu i jak najwierniejszym zapisywaniu form folklorystycznych, tak by uchronić je przed zapomnieniem<sup>18</sup>. Zofia Staszczak podkreśla, że ruchy te były szczególnie silne w epoce romantyzmu i wynikały z zainteresowania ludowością<sup>19</sup>. Z tym nurtem romantycznej fascynacji ludowością, a nawet bardziej związaną z nią tajemniczością i nadprzyrodzonością, wiązała się twórczość Hearn. *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*, zbiór wydany w 1904 roku, wpisuje się właśnie w ów zromantycyzowany sposób postrzegania Japonii, przedstawianej jako na poły mistyczna kraina. Pomimo to pozycja ta do tej pory często uznawana jest przez japonistów za kompilację autentycznych przekazów ustnych z japońskiego folkloru. Literatura, zarówno piękna, jak i naukowa, nie stroniła od przekazywania zafałszowanego obrazu rzeczywistości. Czyniła to z różnych powodów; czy to w ramach próby przypodobania się odbiorcom i zyskania większej liczby czytelników, czy ze względów politycznych, podyktowanych duchem czasów.

Wiązało się to ze zjawiskiem orientalizmu, zdefiniowanym przez Edwarda W. Saida w jego słynnym dziele *Orientalizm*. Przedstawił on trzy typy orientalizmu: akademicki, epistemologiczny oraz związany z władzą i formułowaniem wniosków dotyczących Orientu<sup>20</sup>. Pierwszy odnosi się do nazwy studiów, instytucji i czasopism zajmujących się badaniem kultur Wschodu. Drugi opisuje rozróżnienie pomiędzy Wschodem a Zachodem, mające służyć kształtowaniu obrazu tych kultur na zasadzie opozycji wobec siebie. Trzeci wiąże się z pozycją władzy i ukazywaniem Orientu jako podległego Okcydentowi, tworzeniem na jego temat opinii i wniosków jedynie na podstawie własnych przekonań i potrzeb<sup>21</sup>.

---

już zbieracko-wydawczy oraz interpretacyjny, mający na celu badanie znaczeń, symboli czy używania form folklorystycznych, a także ich porównywanie.

<sup>18</sup> J. Krzyżanowski, *Folklorystyka*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, s. 108-109.

<sup>19</sup> J. Hajduk-Niżakowska, *op. cit.*, s. 128-130. Badaczka wymienia siedem nurtów folklorystyki, dzieląc dziedzinę ze względu na obszar zainteresowań i sposób prowadzenia badań. Pierwszy z nich to nurt historyczny, szukający genezy zjawisk i interpretujący je na tle literatury. Drugi to folklor badany w kontekście kulturowym, pokazujący sposób jego funkcjonowania w społeczeństwie. Trzeci nurt ujmuje folklor jako twór ogólnonarodowy i bada zmiany, jakie w nim zachodzą w kontekście historycznym, jednocześnie odnosi go do kultury masowej. Czwarty koncentruje się na rejestrowaniu przejawów folkloru w celu utrwalenia go dla potomnych. Piąty nurt wiąże się z klasyfikowaniem zjawisk folklorystycznych, tworzeniem genologii dziedziny. Szósty pojmuje badania nad folklorem jako dziedzinę badań nad różnymi formami sztuki, używając narzędzi wypracowanych przez historyków sztuki i muzyki. Ostatni nurt zajmuje się samą dziedziną folklorystyki, badając jej historię, przedstawicieli i narzędzia badawcze przez nich używane.

<sup>20</sup> E.W. Said, *Orientalizm*, Warszawa 1991, s. 24-27.

<sup>21</sup> Między innymi na tej właśnie podstawie, kontrastu między cywilizowanym Okcydentem a egzotycznym Orientem, powstało XIX-wieczne przekonanie o tym, jak powinien przebiegać podział między tymi dwoma strefami. Orientalne było wszystko, co nie mieściło się w normach reprezentowanych przez Wielką Brytanię, Francję i „białą” Amerykę. Orient rozumiany był nie tylko jako

Yoshihara Mari w książce *Embracing the East: White Women and American Orientalism* zwraca uwagę na ukształtowanie się przedstawień „Wschodu” jako kobiecego, mistycznego, podległego i czekającego na odkrycie przez męski, racjonalny, dominujący Zachód<sup>22</sup>. Badaczka podkreśla również fascynację Okcydentu Orientem oraz adaptowanie go i łączenie z formami rodzimymi tak, by stawał się bliski przy jednoczesnym pozostaniu „autentycznym”. Wiąże to zjawisko z kwestią „komercyjnego orientalizmu” opartego o konsumpcję „wschodnich” dóbr, ale również o tworzenie przez zachodnich artystów tekstyliów, dzieł sztuki i literatury mających być orientalnymi. W odniesieniu do Japonii tendencja ta szczyt popularności osiągnęła w XIX wieku i praktykowana była przez amerykańską klasę średnią<sup>23</sup>. Komercyjny orientalizm najlepiej podsumowują przytoczone przez Yoshiharę słowa recenzji przedstawienia *The Darling of the Gods* z dziennika „St. Louis Globe Democrat’s”:

Powinniśmy być wdzięczni, że wszystko [co orientalne] zostało ukryte tak, by wpasowywało się w zachodnie gusta... Nie chcemy, żeby księżniczka Yo San była dokładnie taką, jaką mogłaby być. Chcemy, by była dokładnie taka jak [grająca ją] Blanche Bates<sup>24</sup>.

Stwierdzenie to można zuniwersalizować i przenieść na orientalizm w ogóle, stwierdzając, że powinniśmy być wdzięczni, że wszystko, co orientalne, zostało ukryte tak, by wpasowywało się w zachodnie gusta... Nie chcemy, żeby kultury Wschodu były dokładnie takie, jakie są. Chcemy, by były dokładnie takie, jak je sobie wyobraziłyśmy. Właśnie ten aspekt orientalizmu jako kreatywnego sposobu tworzenia różnych form wyobrażeń na temat niezbyt znanego jeszcze w XIX wieku Wschodu widoczny jest w twórczości Hearn.

W tym kontekście należy rozważyć więc istnienie kodu literackiego. Pojęcie to odnosi się do faktu, że aby odnaleźć element znaczący (*signifiant*) w danej kulturze, musimy znać jej kod, by wiedzieć, co jest w niej znaczone (*signifié*). Znaki pozbawione odniesienia do kodu tracą jakiejkolwiek znaczenie i nie da się ich

---

Wschód, zaliczano do niego również Romów, Włochów, a nawet ludy słowiańskie wraz z ich folklorem i wierzeniami. Jeszcze w latach 20. XX wieku amerykańskiego aktora filmowego pochodzenia włoskiego Rudolfa Valentino uznawano za orientalnego. E.W. Said, *op. cit.*, s. 24-27.

<sup>22</sup> M. Yoshihara, *Embracing the East: White Women and American Orientalism*, New York 2003, s. 4-5.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 9-10.

<sup>24</sup> Woryginalne: „We ought to be thankful that everything has been veiled to suit Western ideals... We don't want the Princess Yo San exactly as she might have been. We want her exactly like Blanche Bates”. *Ibidem*, s. 86.

odczytać. Kod będzie więc swoistą ramą, wobec której funkcjonują znaki; jest ona wyznaczona przez kulturę i tylko jej znajomość pozwala na właściwe rozumienie przekazu znaku. Stuart Hall uznawał, że nie da się prowadzić rozumnego dyskursu bez znajomości obowiązującego w nim kodu<sup>25</sup>. Nie jest więc możliwe poznanie konkretnej kultury bez poznania kodu, którym się posługuje i wobec którego nadaje znaczenia znakom<sup>26</sup>. Daniel Chandler dzieli kody na trzy typy. Pierwszym jest typ społeczny, do którego Chandler zalicza język mówiony, mowę ciała, zachowania społeczne oraz kody towarowe związane z dobrami materialnymi. Jego znajomość, jak sama nazwa wskazuje, potrzebna jest do zrozumienia społeczeństwa<sup>27</sup>. Drugi typ określa mianem tekstualnego, zawiera on kody naukowe, estetyczne związane z literaturą, szeroko pojętą sztuką oraz epokami w jej rozwoju, kody gatunkowe oraz te, które określają środki masowego przekazu – służą one do rozumienia tekstu kultury. Ostatni typ to kody interpretacyjne związane z percepcją i ideologią (wszelkie -izmy: feminizm, liberalizm, indywidualizm etc.), dzięki nim poznajemy relacje zachodzące pomiędzy typem pierwszym i drugim<sup>28</sup>. W swojej pracy Chandler przywołuje również determinizm językowy (tzw. hipoteza Sapira-Whorfa), zakładający, że to właśnie język buduje nasze rozumienie świata i dlatego percepcja rzeczywistości przez osoby pochodzące z różnych kultur jest skrajnie odmienna. Badacz podkreśla jednak, że o ile język odgrywa kluczową rolę w spojrzeniu na rzeczywistość, to obok tego kodu pojawiają się także pozostałe z wymienionych<sup>29</sup>. Chandler zaznacza przy tym, że kod językowy nie ogranicza się do jednego tekstu; wykracza poza niego, odwołując się do wartości, przekonań, założeń czy praktyk społecznych. Kod staje się ramą dla języka, wobec której jest on odczytywany i interpretowany. Dzięki temu ograniczone zostają możliwe interpretacje dzieła i jego języka, pozwalając na uniknięcie błędnego odbioru<sup>30</sup>.

Należy jednak pamiętać, że nawet znając ów kod literacki, my jako odbiorcy aktualizujemy go w trakcie czytania – przypisujemy mu inne sensy i znaczenia – dopasowane do naszych czasów i norm. Wzbogacamy więc lekturę o naszą wiedzę, która może być odmienna od tej posiadanej przez autora<sup>31</sup>. Możemy więc

<sup>25</sup> S. Hall, *Encoding/decoding*, [w:] *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, eds. i d e m et al., London 1980, s. 131.

<sup>26</sup> D. Chandler, *Semiotics: The Basics*, Routledge–New York 2007, s. 148–149.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 149–150.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 150.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 157–158.

<sup>31</sup> A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2010, s. 46.

założyć, że dzieło prowadzi dialog z własną historią, jednak zdaniem Antoine’a Compagnona należy odejść od heideggerowskiego rozumienia koła hermeneutycznego. Francuski literaturoznawca uważa, że nie musimy rozumieć tekstu w taki sposób, w jaki odbierali go jego pierwsi czytelnicy. Jego odczytanie przez nas może być całkowicie współczesne, jednak powinniśmy zadać sobie trud, by odkryć pytania stawiane dziełu w przeszłości. Prowadzi to do fuzji horyzontów<sup>32</sup>, która pozwala na prześledzenie zmian w odbiorze dzieła ze względu na zmiany społeczno-historyczne<sup>33</sup>. Z jednej strony oznacza to, że czynnik czasu będzie sprawiał, iż tekst będzie wymagał zadawania nowych pytań, z drugiej może oznaczać, że w różnych epokach dzieło będzie odpowiadać w zupełnie inny sposób na interesujące odbiorców kwestie. Okazuje się więc, że to, co mówi nam tekst, jest ważniejsze od tego, co chciał przekazać autor<sup>34</sup>.

Dzieje się tak, ponieważ na odbiór wpływają nasze doświadczenia kulturowe. Nie podchodzimy do tekstu, pozostając „czystą kartą” – nasze wcześniejsze lektury, ich gatunek, autor oraz sam tytuł wpływają na to, jak tekst zostanie przez nas odczytany. By zrozumieć różnice i zależności w stylu odbioru dzieła literackiego, należy uświadomić sobie, że jest on przede wszystkim zależny od epoki, w której do niego dochodzi. Każdy okres w dziejach prezentuje bowiem odmienny światopogląd, styl życia czy związki kulturowe. Dominujące w danym momencie wartości wpływają nie tylko na to, które dzieła uznawane są za godne uwagi, ale również wymuszają one na podświadomości czytelnika doszukiwanie się ich w czytany utworze<sup>35</sup>. Na sam proces badania odbioru dzieła literackiego składa się tekst konkretnego utworu oraz różnorakie źródła pisane, które dotyczą go w sposób bezpośredni lub pośredni. Te ostatnie dotyczą tego, jak książka, wiersz czy opowiadanie były odbierane przez ludzi w poszczególnych epokach. Odbiór dzieła nie istnieje jednak jako podmiot *sensu stricto* (nie ma jednego konkretnego tekstu, który odpowiadałby na pytanie, jak należy odczytać dany utwór), a przeważająca część tak zwanych konkretyzacji będzie rekonstruowana na podstawie tekstów świadectw<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> H.G. Gadamer, *Prawda i metoda – zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 416-418, *Biblioteka Współczesnych Filozofów*.

<sup>33</sup> A. Compagnon, *op. cit.*, s. 51-52.

<sup>34</sup> Warto również zaznaczyć, że w swojej pracy *Dzieło otwarte* Umberto Eco idzie o krok dalej, zakładając, że jedynie od czytelnika zależeć będzie sposób odczytania dzieła, i że zawsze będzie ono inne. Oznacza to, że istnieje nieskończenie wiele możliwości konkretyzacji, przez co czytelnik zostaje podniesiony do rangi współtwórcy, od którego odbioru będzie zależał ostateczny kształt dzieła. Zob. *ibidem*, s. 70.

<sup>35</sup> M. Głowiński, *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 116-117.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

By w pełni zrozumieć to, czym jest konkretyzacja, należy przyjrzeć się specyfice budowy dzieła literackiego. Zdaniem Romana Ingardena utwór literacki będzie charakteryzował się dwuwymiarowością, czyli współlistnieniem w jego obrębie warstw (różnych elementów tworzących dzieło) oraz faz, czyli następowania tych elementów po sobie. Dodatkowo fazowość będzie odpowiadała za ciągłość czasową, budowanie napięcia oraz za swoistość dzieła<sup>37</sup>. Ponadto Ingarden zwraca również uwagę na fakt, że najmniejszym samodzielnym elementem dzieła jest zdanie, w którego skład wchodzi następujące po sobie i oddziaływające na siebie słowa, które możemy wyodrębnić<sup>38</sup>.

Wyróżnione przez badacza zostają cztery warstwy utworu literackiego: językowo-brzmieniowa, znaczeniowa (słów lub zdań), przedmiotów przedstawionych i wyglądown. Pierwsza z nich jest najbardziej podstawowa, daje ona możliwość odbioru dzieła oraz zrozumienia go. Warstwę tę cechują tempo, rytm, rym i melodyjność. Ta warstwa tworzy coraz bardziej rozbudowane struktury brzmieniowo-językowe ze słów, przechodząc w zdania, akapity, rozdziały, całe dzieła, które ostatecznie dzielą się na gatunki. Stanowi ona bazę dla innych warstw, jednak ulega całkowitej zmianie w przekładzie dzieła na inny język<sup>39</sup>. Druga warstwa – jednostek znaczeniowych – oznacza słowa i zdania, które w sposób intencjonalny kreują przestrzeń dzieła, osoby, przedmioty, zdarzenia czy intencje. Buduje ona fabułę utworu.

Warstwa przedmiotów przedstawionych będzie zawierać w sobie określenia postaci, przedmiotów, miejsc czy też czasu akcji. Wszystkie te elementy, pomimo swojej różnorodności, łączą się w całość, tworząc świat przedstawiony. Ingarden porównuje tę warstwę do obrazu, który widzimy od razu jako całość, jednak w wypadku literatury obraz ten będzie stopniowo uzupełniany i zmieniany<sup>40</sup>.

Obok świata opisanego przez autora powstaje drugi, stworzony pod jego wpływem w umyśle czytelnika. W ten właśnie sposób tworzy się warstwa wyglądown, które są „konkretną, naoczną treścią”, angażującą w proces postrzegania wiele zmysłów. W procesie jej tworzenia uwzględnia się nie tylko same właściwości przedmiotu, ale również otoczenie czy zdolność percepcji obserwatora<sup>41</sup>. W odniesieniu do literatury będzie to wyobrażenie o jakimś przedmiocie, osobie czy zdarzeniu powstające w głowie czytelnika na podstawie tekstu, gdzie opis jest

<sup>37</sup> R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] i d e m, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 21-23.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>39</sup> R. Ingarden, *Dwuwymiarowa...*, s. 24-25.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 25-26.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 27.



jedynie pewnym schematem. Co więcej, opis nie jest elementem stałym, najczęściej występuje tylko raz w odniesieniu do jakiegoś elementu rzeczywistości, a później jest przez nas aktywowany, gdy element ten pojawia się ponownie w utworze<sup>42</sup>. Oznacza to, że świat przedstawiony składa się z dwóch elementów: tego, co autor wkłada do tekstu, oraz tego, co musimy sobie wyobrazić. Wniosek ten prowadzi do kolejnego, ważnego z punktu widzenia badań nad literaturą, twierdzenia sformułowanego przez Ingardena, a mianowicie do wspomnianej już wcześniej konkretyzacji.

W ingardenowskim ujęciu konkretyzacja to pewna całość, powstała z uzupełnienia i aktualizacji czytanego dzieła. Dochodzi do niej podczas czytania i jest ona zależna od wielu czynników. Wśród nich można wymienić przygotowanie, wiedzę odbiorcy czy epokę, w której do konkretyzacji dochodzi<sup>43</sup>.

Przy przeprowadzaniu konkretyzacji dzieła literackiego usuwa się zwykle niektóre miejsca niedookreślenia przez konkretne [ich] wypełnienie albo przynajmniej zacieśnia się granice zmienności możliwych wypełnień. Każde takie wypełnienie stanowi uzupełnienie pozytywnych określeń dzieła, przede wszystkim w warstwie przedmiotów przedstawionych<sup>44</sup>.

Konkretyzacja dzieła literackiego rozciąga się w czasie, który jest uzależniony zarówno od długości utworu, jak i od procesu jego czytania. Nigdy też nie pozostaje ona taka sama, przy każdej aktualizacji dzieła nabiera innego wymiaru<sup>45</sup>. Ingarden zaznacza również, że nawet konkretyzacja nie likwiduje wszystkich miejsc niedookreślenia, przez co sama nie jest dziełem skończonym<sup>46</sup>. Stworzenie przez odbiorcę dobrej konkretyzacji wymaga nie tylko skupienia, ale również umiejętności odszukania związków między zdaniami, podążania za tekstem oraz poprawnego odczytania emocji i wartości przez dzieło wytwarzanych. Równie istotna jest zdolność odbiorcy do projektowania wyglądu przedmiotów i postaci, zgodnych z intencją tekstu. Nie bez znaczenia jest również poprawne wypełnianie miejsc niedookreślenia – tylko tam, gdzie rzeczywiście jest to potrzebne<sup>47</sup>. Ingarden wyróżnia dwa sposoby przeżycia-odbioru dzieła: estetyczny i badawczy. Pierwszy z nich, mimo że używa narzędzi tego drugiego, będzie ukierunkowany

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Idem*, *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 58-59.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 278-279.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 218-219.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 217.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 297-298.

na doznanie estetyczne mające zachwycić czytelnika. Oznacza to, że poznanie na- stawione będzie twórczo, a jego efektem stanie się konkretyzacja. W opozycji bę- dzie więc poznanie badawcze, które bazować będzie na dziele i jego gotowych konkretyzacjach, samemu nie tworząc żadnej nowej<sup>48</sup>.

Świadectwa odbioru formują się w trakcie czytania, nie są one jednak reflek- sją teoretyczną, a większość z nich nie jest nawet tworzona przez filologów czy literaturoznawców. Michał Głowiński, polski teoretyk literatury, dzieli je na pięć różnych typów, ze względu na rodzaj wypowiedzi, jaki sobą reprezentują. Jako pierwszy typ świadectwa odbioru podaje teksty, których bezpośrednim tematem jest „proces lektury”<sup>49</sup>. Wśród nich znajdziemy te odnoszące się bezpośrednio do dzieła, sposobu lektury, ale również luźnie zapiski z dzienników czy pamiętni- ków, które będą mówić o tym, co i jak się czytało. To właśnie ta, wydawałoby się, najbardziej intymna forma pisania, zawiera w sobie najwięcej wskazówek doty- czących recepcji i interpretacji dzieła, pozwalających zrozumieć, jak duch epoki i jej wartości wpływały na odbiór danego utworu.

W drugiej kategorii Głowiński umieszcza teksty związane z krytyką literac- ką, historią literatury czy też filologią. Tego typu wypowiedzi rzadko odnoszą się w sposób bezpośredni do świadectwa odbioru, jednak każdy z nich, niezależnie od metodologii, jaką przyjmuje, w pewnym stopniu obrazuje sposób, w jaki jego autor podchodził do badanego dzieła. Poprzez dobór analizowanych dzieł oraz spo- sób, w jaki ją prowadzi, krytyk pokazuje, jak literatura była przez niego odbierana.

Od tego typu tekstów metaliterackich Głowiński oddziela grupę trzecią. Za- wiera ona utwory w sposób bezpośredni, wynikający z ich budowy, odwołujące się do innego dzieła i niebędące w stanie funkcjonować samoistnie. Pastisze, pa- rodie i stylizacje, by zaistnieć, potrzebują konkretnego tekstu lub też gatunku, do którego będą się odwoływać. Wybierane są z niego najbardziej wyraźne i cha- rakteryistyczne cechy, które uwypuklają się w trakcie lektury, w celach czy to pa- rodystycznych, czy stylizacyjnych<sup>50</sup>.

W czwartej grupie znajdziemy przekłady, parafrazy i transkrypcje, które zda- niem Głowińskiego można interpretować jako świadectwa odbioru. Według niego w trakcie przeprowadzania takich czynności na dziele literackim dochodzi do – uświadomionej lub też nie – konkretyzacji dzieła. W trakcie pracy tłumacz odczy- tuje dzieło i je interpretuje, przekład będzie więc pokazywał sposób, w jaki utwór został przez niego odebrany. Przekład będzie prezentował nie tylko styl tłuma- cza, ale również cechy charakterystyczne dla epoki literackiej i światopoglądu

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 216-218.

<sup>49</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 117.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 120-121.



panującego w okresie swego powstania<sup>51</sup>. Warto tu jednak zaznaczyć, że nie każdy element przekładu będzie związany z odbiorem; niektóre z nich wynikać będą z właściwości czysto językowych, które często sprawiają, że jakiś element tekstu zostaje uwypuklony bądź spłycony.

W podobnych kategoriach traktować będziemy parafrazy, zarówno te w obrębie dwóch różnych języków, jak i te zachodzące pomiędzy gatunkami. To właśnie w przypadku parafraz, czyli przetworzenia tekstu literackiego na nowo w wybrany przez nas sposób, tak by tylko jego główny sens pozostał zbieżny z oryginałem, najczęściej spotkamy się z przesunięciami w obrębie dzieł<sup>52</sup>.

Transkrypcje, czyli filmy, muzyka, obrazy, przedstawienia teatralne, będące interpretacją dzieł literackich, również będą się opierały na wyborze przez twórcę elementów, które uznawał on w danym materiale za najważniejsze i dlatego uwypuklił je w swojej interpretacji.

W grupie piątej znajdziemy świadectwa będące badaniami socjologów nad obiegiem dzieła w społeczeństwie. Będą one ukazywać między innymi to, do jakiej kategorii wiekowej, płci, do jakiego nurtu religijnego należą odbiorcy konkretnej książki<sup>53</sup>.

Wszystkie te teksty, pomimo swojej różnorodności, pozwalają na odtworzenie i opisanie stylu odbioru danego dzieła, zarówno przez osobę indywidualną, jak i zbiorowość, w określonym czasie i kulturze<sup>54</sup>.

Oprócz świadectw Głowiński wyróżnia siedem różnych stylów odbioru dzieła literackiego, zaznaczając, że nigdy nie występują one w formie czystej, ale łączą się z sobą, tworząc bardziej skomplikowane układy. Ich tworzeniu sprzyjają warunki historyczne, związane z kolorytem epoki i dominującą w danym okresie myślą społeczną i estetyczną. Style odbioru rozwijają się wraz ze stylami literackimi, ale same wykraczają poza epokę, z której się wywodzą. Odczytywanie dawnych utworów w nowy sposób uaktualnia je i pozwala im istnieć w obiegu jako uznanym dziełom. Oczywiście również gatunek literacki ma duży wpływ na odbiór utworu<sup>55</sup>. Nie tylko określa on jego specyficzne cechy, ale również definiuje nasze oczekiwania wobec dzieła.

Wiąże się to z tak zwanym horyzontem oczekiwań tworzoną przez literaturę u doświadczanego czytelnika. Pojawienie się pewnych postaci, elementów opisów czy zdarzeń będzie z góry zakładane przez odbiorcę, a autor będzie próbował

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 122-123.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 123-125.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 124-126.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 132-137.

temu sprostać. Gdy jednak czytelnik nie odnajdzie ich w tekście, spowoduje to w nim pewien konflikt wewnętrzny i przymus spojrzenia na lekturę w inny sposób. Dochodzi wtedy do zakłócenia odbioru dzieła, które nie mieści się w ramach czytelnicznych oczekiwań.

Pierwszy ze stylów, mityczny, w podziale Głowińskiego zakładał związek dzieła z *sacrum* i wyrażanie przez nie przekonań religijnych i prawd wiary<sup>56</sup>. Współcześnie rzadko spotyka się taki sposób odczytania dzieła, choć warto tu wspomnieć o próbach mitycznego odbioru *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena<sup>57</sup>. Również styl alegoryczny będzie odnosił się do określonej kategorii dzieł i koncentrował się na ich budowie, która zakłada „dwuwarstwowość” utworu. Pierwsza warstwa powinna w sposób bezpośredni odnosić czytelnika do drugiej – będącej warstwą znaczeniową<sup>58</sup>. Podobnie symboliczny odbiór utworu będzie zakładał odsyłanie czytelnika do drugiej ukrytej warstwy dzieła, jednak będzie to czynił w sposób mniej dokładny, wymagając większego wkładu odbiorcy w jego odczytanie<sup>59</sup>. Instrumentalny styl zakładał, że czytelnik będzie szukał w utworze pewnych wartości i ideologii, a jego lektura będzie miała charakter dydaktyczny, nastawiony na treści moralizatorskie<sup>60</sup>. Całkowicie odmiennie będzie prezentować się podejście ekspresyjne, skoncentrowane na niepowtarzalności i idealizacji przeżycia czytelniczego, w trakcie którego dochodzi do bezpośredniej relacji z autorem<sup>61</sup>. Styl mitemiczny opiera się na założeniu, że dzieło oddaje rzeczywistość w sposób idealny, zgodny z platońskim rozumieniem prawdy. Oznacza to, że literatura ma być wiernym odbiciem rzeczywistości. Ostatniemu stylowi, estetyzującemu, przyświeca idea lektury dla samej lektury, poszukiwania w niej przyjemności oraz rozrywki<sup>62</sup>.

To właśnie sposób odbioru dzieła ma największy wpływ na tworzenie jego konkretyzacji. Według Romana Ingardena jest ona strukturą potencjalną, którą czytelnik powinien wydobyć z tekstu w trakcie jego czytania<sup>63</sup>. Dzieło literackie, pomimo swoistej, skończonej budowy, posiada wiele miejsc niedookreślonych. Mogą nimi być opisy sytuacji, przyrody, postaci czy też zwykłe luki czasowe, w trakcie których dochodzi do wydarzeń mniej ważnych dla akcji,

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 127-128.

<sup>57</sup> Do tej pory trwają spory w kwestii zasadności takiego odczytania powieści Tolkiena. Sam autor nie zabrał nigdy głosu w tej sprawie, jednak jego bliski przyjaciel Clive Staples Lewis wspominał, że Tolkien sugerował taką możliwość odczytania pewnych elementów *Władcy Pierścieni*.

<sup>58</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 128-129.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 129-130.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 131.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 130-131.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 131-132.

<sup>63</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 19-22.

które wymagają od czytelnika „dopowiedzenia” ich sobie. Akt czytania pozwala na objęcie tylko jednego fragmentu dzieła naraz, zadaniem czytelnika jest więc łączenie tego, co czyta, w spójną całość, która pozwoli mu na zrozumienie tekstu<sup>64</sup>. To samo dzieło wyznacza nam konkretyzację, skłaniając nas do wypełnienia pustych miejsc naszymi wyobrażeniami na ich temat<sup>65</sup>. Oznacza to, że jest ona dookreśleniami stworzonymi przez czytelnika w trakcie lektury<sup>66</sup>. Proces ten odwołuje się do swoistej interakcji pomiędzy twórcą i odbiorcą, dzięki której dzieło zostaje na nowo uaktualnione poprzez odczytanie<sup>67</sup>. Okazuje się więc, że dzieło nie ma stałej budowy, gdyż nie jest ono tożsame z tekstem autora; jest dynamiczne i konstytuuje się w trakcie lektury<sup>68</sup>. Prowadzi to do założenia, że autor oczekuje od czytelników jedynie estetycznego odbioru tekstu, gdyż tylko takie odczytanie pozwala na stworzenie konkretyzacji<sup>69</sup>.

Jedno dzieło może mieć wiele miejsc niedookreślenia, które będą zależne między innymi od jego gatunku i stylu. W powieści gotyckiej przyroda i jej wpływ na bohatera będą szczegółowo opisane, ze względu na rolę, jaką będą odgrywać w budowaniu nastroju grozy. Inaczej będzie w powieści historycznej, w której związek między przyrodą a odczuciami postaci nie będzie wyraźnie nakreślony, gdyż autor będzie kładł nacisk raczej na zdarzenia niż na emocje bohaterów.

Jednak największy wpływ na wybór elementów wymagających konkretyzacji będzie miał odbiorca, podchodzący do tekstu z bagażem doświadczenia czytelniczego swojej epoki i kultury. Jak pisze Ingarden:

[...] konkretyzacje, które występują w poszczególnych epokach, są wykładnikiem przede wszystkim stosunku między dziełem a atmosferą literacką danej epoki, a dopiero w drugim rzędzie stosunku między dziełem a indywidualną strukturą czytelniczną. Dzieło nabiera w swych konkretyzacjach postaci typowej dla epoki<sup>70</sup>.

Konkretyzacja wiąże się więc z tradycją kulturową. Jak podkreśla Głowiński: „Konwencje obowiązujące w danej epoce poprowadzić mogą do ukształtowania się utrwalonych społecznie sposobów czytania dzieł literackich, do powstania swojego rodzaju reguł i norm czytania”<sup>71</sup>.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 19-22.

<sup>65</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 95-96.

<sup>66</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 19-22.

<sup>67</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 94-95.

<sup>68</sup> A. Compagnon, *op. cit.*, s. 96-97.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 96-97.

<sup>70</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] *idem, Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 26-30.

<sup>71</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 107.

Wolfgang Iser, niemiecki literaturoznawca, określa to zjawisko mianem repertuaru – norm społecznych, historycznych i kulturowych, jakie czytelnik wniesie z sobą do konkretyzacji dzieła. Sam tekst wprowadza swoje normy, które mogą się różnić od tych posiadanych przez czytelnika. Może się to zdarzyć, gdy autor pochodzi z innego kręgu kulturowego lub dzieli go od odbiorcy duży dystans czasu. By tekst mógł być czytelny, pomiędzy odbiorcą i twórcą musi zaistnieć choć minimalna zgodność tych norm. Tylko wtedy dzieło zostanie zrozumiane<sup>72</sup>.

Kultura, w której dzieło jest odczytywane, wprowadza do niego swoje konotacje. Oznacza to, że tekst zostaje skonfrontowany z normami odmiennymi niż te, które on sam prezentuje. Pierwsze czytanie jest historyczno-empatyczne, ukierunkowane poprzez pewne oczekiwania wobec tekstu<sup>73</sup>. Prowadzi to do kompromisu, w którym czytelnik próbuje odczytać i przyswoić kody obce, poszerzając w ten sposób swój horyzont czytelniczy. Im szerszy jest posiadany przez nas jako odbiorców ów horyzont, tym łatwiej i pełniej jesteśmy w stanie odczytać tekst<sup>74</sup>. Hans-Georg Gadamer odwołuje się tu do hermeneutycznego pojmowania horyzontu historycznego, który wymaga od nas postawienia się w pozycji „innego”, żyjącego w interesującym nas okresie. Ma to na celu doprowadzenie nas do zrozumienia, które nie jest jednoznacznie utożsamiane z przyjęciem poglądów prezentowanych w utworze jako własnych<sup>75</sup>. Gadamer zaznacza, że horyzont oczekiwań nie jest stały ani zamknięty, ale ulega ciągłym zmianom i przesunięciom, różni się w zależności od epoki i kręgu kulturowego. Ma on oznaczać szersze pole widzenia<sup>76</sup>.

Nie należy jednak konkretyzować tekstu jedynie w odniesieniu do epoki, w której ów powstał. Każdy okres historyczny będzie mówił o dziele co innego, tekst jednak istnieje cały czas w niezmienionej formie. Jednak bez konkretyzacji skonstruowanej przez czytelnika nie jest on pełny, gdyż sam w sobie nie jest zamkniętą całością. Dopiero tekst artystyczny połączony z konkretyzacją tworzą dzieło. Warto również powtórzyć za Romanem Ingardenem, że konkretyzacja nie jest procesem, a swego rodzaju przedmiotem uzyskiwanym w wyniku lektury<sup>77</sup>. Prowadzi to do wniosku, że nie tylko miejsca niedookreślenia, a całe dzieło może podlegać temu zjawisku, ze względu na fakt jego aktywizacji w wyniku odczytania. Oznacza to więc, że każdy odbiór dzieła, a zatem każda konkretyzacja, będzie się od siebie różnić. Wynikają z odmiennych kodów składających się w zespół reguł

<sup>72</sup> W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978, s. IX, za: A. Compagnon, *op. cit.*, s. 132-133.

<sup>73</sup> A. Compagnon, *op. cit.*, s. 50-51.

<sup>74</sup> H.G. Gadamer, *op. cit.*, s. 414-415.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 416-418.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu...*, s. 19-22.

odbioru. Będą to wszystkie czynniki zewnętrzne, takie jak religia, krąg kulturowy, światopogląd, wykształcenie czy wcześniejsze doświadczenia czytelnicze<sup>78</sup>. Do tekstu podchodzimy więc z wcześniejszymi doświadczeniami lektury, stawiamy mu pewne oczekiwania. Gdy lektura ich nie spełnia i oferuje coś nowego, nasze nastawienie przekształca się i wpływa na nasze doświadczenie czytelnicze.

Równie istotna jest konkretyzacja językowa, która w dużym stopniu odnosi się do świata przedstawionego i jego elementów. Język nie będzie jedynie tworzywem artystycznym, będzie również świadectwem związku autora z określonym kręgiem kulturowym<sup>79</sup>. Każdy język ma swoje normy i ograniczenia, dlatego przekład dzieła zawsze będzie skazany na pewne zmiany w stosunku do tekstu pierwotnego. Należy pamiętać, że język jest tworzony i normowany przez kulturę, co w praktyce będzie oznaczać, że pewne słowa czy zwroty będą nieprzekładalne na inny język. Tłumacz może potraktować je w sposób opisowy lub zastąpić podobnymi elementami z kultury rodzimej. Takie działanie może prowadzić do uproszczeń lub wręcz stereotypizacji kultury, do której dzieło należało pierwotnie<sup>80</sup>. Podobnie dzieje się w warstwie symbolicznej i aluzyjnej dzieła. Różnice pomiędzy nimi w obrębie dwóch różnych kultur będą oczywiste, nie możemy też zapominać, że język ciągle się zmienia. Pojawiają się w nim archaizmy, prowadzące do przesunięć znaczeniowych, pewne słowa przestają być używane, znikają z mowy codziennej i ostatecznie tracą swoją denotację<sup>81</sup>.

Przywodzi to na myśl dwa pojęcia związane z relacjami autor – odbiorca, autor – dzieło oraz odbiorca – dzieło. Pierwszym z nich będzie tzw. autor implikowany – pewne „ja” skonstruowane w tekście przez twórcę, by pokazać czytelnikowi, jak powinien konkretyzować dzieło. Ponadto Iser wprowadził pojęcie czytelnika implikowanego, czyli odbiorcy, który posiada zdolność poprawnego odczytania i skonkretyzowania tekstu. Będzie ona wynikać nie z wcześniejszych doświadczeń czytelniczych, a z samego dzieła. W praktyce oznacza to, że czytelnik implikowany nie istnieje naprawdę. Jego obecność w tekście będzie wyznaczała miejsca niedopowiedzenia, które będą wymagały konkretyzacji ze strony realnego odbiorcy<sup>82</sup>.

Zarówno Ingarden, jak i Głowiński oraz Iser w swoich wywodach podkreślają rolę czytelnika i jego przygotowania do odbioru dzieła. Wydaje się, iż autorzy są skłonni zakładać, że ich odbiorca będzie jednostką odczytaną, w doskonały sposób

<sup>78</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 91-92.

<sup>79</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 85.

<sup>80</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 102-103.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 21-22.

<sup>82</sup> W. Iser, *op. cit.*, s. 132-133.

operującą normami i kodami nie tylko własnej kultury, ale również tak zwanego kanonu literatury europejskiej. Wiąże się to ze zjawiskiem intertekstualności, czyli relacji pomiędzy różnymi tekstami kultury. Compagnon zwraca uwagę na ciekawy fakt, że tekst „cytowany” tkwi w nas, czytelnikach, a dzieło nigdy nie odwołuje się dalej niż poza własne ramy<sup>83</sup>. Wpływy czy też inspiracje, będące po-  
niekąd takimi cytatami, znane są w historii literatury od jej początków. Grecy poeci zachęcali uczniów, by korzystali ze sprawdzonych wzorców, a sam Johann Wolfgang von Goethe zalecał naukę od najlepszych<sup>84</sup>.

Owe zależności w literaturze mogą zachodzić w wielu różnych obszarach. Wacław Borowy wymienia ich pięć. Pierwszy z nich to zapożyczenia ideologiczne koncentrujące się na ideach i nastroju dzieł, którymi się inspirują. Kolejny – zapożyczenia techniczne – będzie odnosić się do formy i budowy dzieła. Dalej Borowy plasuje zależności tematyczne, w których uwzględnia zarówno drobne powtarzające się w dziele motywy, jak i całe przeniesienia tematu, jak choćby w bajkach, które, mimo że spisywane na nowo, powielają znane już historie. Tu Borowy też umieszcza wczesne przekłady, będące wszak w dużym stopniu naśladowaniami twórczości innych artystów<sup>85</sup>. Zapożyczenia frazeologiczne będą odnosić się w większości przypadków do poezji, która zdaniem Borowego łatwiej zapada w pamięć. Właśnie dlatego to w dziełach wierszowanych będziemy spotykać, świadome lub nie, wprowadzenia całych fraz<sup>86</sup>. Ostatni typ zależności Borowy określa jako stylistyczne. Będą one w dużym stopniu mimowolne, wypływające z literatury czytanej przez twórcę. Tego typu inspiracje mogą być wyrazem ciągłości kulturowej<sup>87</sup>. Nakazuje to zwrócić uwagę również na zależności treści wynikające z doświadczeń czytelnicznych i inspiracji konkretną twórczością<sup>88</sup>.

W *Palimpsestach* Gerard Genette porusza tematykę zależności i sposobów odbioru w odniesieniu między innymi do dzieła Marcela Prousta *Pastiches et mélanges*. Książka ta jest zbiorem pastiszów i stylizacji naśladowujących twórczość innych pisarzy. Genette, analizując zapożyczenia z Gustawa Flauberta, pisze: „Jest to Flaubert odczytany przez Prousta, Flaubert napisany przez Prousta [...] Flaubert czytany przez nas [...] za pośrednictwem Prousta”<sup>89</sup>. Oznacza to, że my, odbiorcy,

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 96-97.

<sup>84</sup> W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, [w:] i d e m, *Studia i szkice literackie*, t. 2, Warszawa 1983, s. 8-11.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 25-30.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 34-36.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 31-34.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 15-17.

<sup>89</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 111, *Klasyka Światowej Humanistyki*.



zostajemy postawieni przed dziełem, które pozornie zawierać będzie wszystkie cechy charakterystyczne dla twórczości Flauberta, i po pierwszym czytaniu będziemy skłonni przypisać je temu autorowi. Dopiero kolejna styczność z tekstem sprawi, że wyczujemy w nim zbyt jaskrawą stylizację i wyolbrzymienie pewnych elementów typowych dla pisarstwa Flauberta. Dzieło to będzie więc świadectwem odbioru, od początku nastawionym na ujawnienie się i nieroszczącym sobie praw do bycia uznawanym za oryginał<sup>90</sup>.

Genette odsyła nas również do pojęcia hipertekstualności, którą definiuje jako: „każdą relację łączącą tekst A (hipertekst) z wcześniejszym tekstem B (hipotekstem), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzami”<sup>91</sup>. Badacz prowadzi swój wywód dalej, tłumacząc, że w jego ujęciu hipertekstualność będzie odnosić się zarówno do tych dzieł, które w sposób dosłowny mówią o innym tekście, jak również do tych, które nie przyznają się do żadnych zależności. Genette dookreśla drugi zbiór tekstów, mówiąc, że należą do niego te utwory, które nie mogłyby powstać, gdyby nie ich hipotekst. Hipertekst tego typu będzie przywoływał swój pierwowzór poprzez tak zwane transformacje<sup>92</sup>.

Transformacjami będziemy nazywać wszystkie przesunięcia w tekście dotyczące zarówno jego formy, stylu, gatunku, jak i treści, jakie zachodzić będą wobec hipotekstu. W tym miejscu Genette przywołuje również naśladowanie – czy też, jak określa to zjawisko Borowy, zależności – podkreśla jednak, że polega ono na doskonałym operowaniu stylem, formą bądź językiem dzieła, do którego będzie się odnosić. Transformacje nie będą wymagać od twórcy hipertekstu takiego zgłębienia dzieła, całego dorobku pisarskiego autora czy konkretnego stylu. Zarówno nawiązania, jak i przeniesienia będą mniej dopracowane<sup>93</sup>.

Te przesunięcia będą przybierać najrozmaitsze formy: od bardzo widocznych, takich jak parodie, kontynuacje, pastisze czy naśladowanie, po subtelniejsze nawiązania, jak transpozycja, tłumaczenie, wersyfikacja, gdzie nawiązania do hipotekstu będą mniej widoczne, a zmiany zachodzące pomiędzy tekstami – wyraźniejsze.

Z punktu widzenia niniejszej książki istotne będzie pojęcie transpozycji, inaczej zwanej transformacją poważną. Kategoria ta będzie bardzo rozbudowana, zarówno ze względu na swoją długą historię, jak i mnogość środków, którymi będzie się posługiwać. Odróżniać transpozycję od innych przesunięć będzie to, że

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 111-112.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 11-12.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 12-13.

dzięki niej jesteśmy w stanie stworzyć tekst dłuższy, który mimo swojej zależności od hipotekstu nie wzbudzi niechęci odbiorców. Zdaniem Genetta najważniejsze w transpozycji jest to, że rozgrywa się ona na tak wielu płaszczyznach jednego dzieła, że zapominamy o jego związku i zapożyczeniach pochodzących z innego tekstu<sup>94</sup>.

Ponadto badacz dokonuje wewnętrznego podziału transpozycji i podkreśla, że w jednym dziele możemy odnaleźć ich wiele, jednak ostatecznie powinniśmy klasyfikować tekst przez tę najbardziej wyrazistą i najbardziej rozbudowaną. Najbardziej ogólne rozróżnienie, jakie pojawia się w *Palimpsestach*, to transpozycje niezamierzone, często przypadkowe, pokazujące niewielką, jednak nadal wyraźną zbieżność z hipotekstem. Występują one często w tłumaczeniach będących transpozycjami językowymi, a do zmian sensu dochodzi w nich przez przypadek. W opozycji do nich pojawiają się przesunięcia zamierzone związane bezpośrednio z tematem dzieła, do których autor hipotekstu będzie się przyznawał wprost lub wręcz odnosił. Oczywiście te dwa typy będą się z sobą przenikać oraz występować w różnym stanie natężenia<sup>95</sup>.

Tłumaczenia będą specyficznym typem transpozycji, gdyż sztuka przekładu uzależniona od reguł językowych zmuszona jest w sposób oczywisty do odstępstw i zmian, w celu z jednej strony oddania sensu dzieła, z drugiej – uczynienia go zrozumiałym dla odbiorców. Genette zwraca jednak uwagę na pewne wyrażenia idiomatyczne, które weszły do języka mówionego i zostały zakodowane w kulturze, a stanowią wyzwanie dla tłumacza, który przekładając dzieło na kod innej kultury, może popełnić błąd, próbując przełożyć je dosłownie<sup>96</sup>. Wystarczy choćby przypomnieć oswojone już dziś przysłowie z Wysp Brytyjskich *pigs will fly*, które w dosłownym przekładzie – „świnie zaczną latać” – nie konotuje w języku polskim żadnych znaczeń. Semantycznie odpowiadać będzie mu związek frazeologiczny „prędzej piekło zamarznie”, dekodowany jako całkowita niezgoda wobec czegoś lub twierdzenie, że na pewno nie dojdzie do jakiegoś zdarzenia. Przetłumaczenie wyrażenia w sposób dosłowny pozbawi je znaczenia w języku polskim, zamienienie go na rodzimy odpowiednik natomiast pozbawi je elementu poznawczego. Co jednak istotniejsze, zastąpienie frazy brytyjskiej rodzimą będzie przejawem transpozycji językowej. Przytoczony tu przykład jest oczywiście trywialny i służy jedynie wytłumaczeniu przesunięć językowych, które w większości przypadków wcale nie będą dotyczyć tak nieprzekładalnych elementów języka jak związki frazeologiczne, a elementów typowych dla stylu pisarskiego

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 230.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 230-231.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 230-231.



czy gatunku. Oczywiście kwestia odbioru i wartości przekładu wiernego oraz przekładu, który będzie posługiwał się pojęciami abstrakcyjnymi z kultury rodzi-  
mej, nadal pozostaje sporna. Wydaje się jednak, że niemożliwe jest jednoznaczne  
uznanie któregoś z tych rozwiązań za lepsze<sup>97</sup>.

Genette porusza również problem zmian, jakie zachodzą w języku w ogóle,  
i trudności, jakie z tego względu spotykają tłumacza. Dzieła pisane mową ar-  
chaiczną, która wyszła z użytku w życiu codziennym, będą wymagać przekła-  
du na język równoległy, tak by odbiorca tłumaczenia mógł je poznać w sposób  
jak najbardziej zbliżony do oryginału. Należy więc tekst przetłumaczyć na ro-  
dzimą mowę odpowiadającą epoce, z której pochodzi dzieło. Dochodzi wtedy do  
tak zwanej fałszywej archaizacji, której Genette nie popiera, opowiadając się za  
tłumaczeniem pastiszem, które jest *de facto* stylizacją. Odwołuje się do tego spo-  
sobu także w wypadku tekstów antycznych, powstałych przed ukształtowaniem  
się języka przekładu<sup>98</sup>.

W tłumaczeniach oprócz transpozycji językowych często spotykamy transsty-  
lizacje, czyli przekształcenia jednego stylu na inny. Genette chętnie odwołuje się  
do przykładów, w których dzieło pisane słabym stylem zostaje poprawione tak, by  
stało się „lepiej napisane”. Do takich przesunięć w obrębie stylu dochodzi rów-  
nież w wypadku dzieł, które stały się zbyt archaiczne i by mogły być zrozumiałe,  
wymagają zmiany stylu na współczesny. W takich wypadkach dochodzi do tak  
zwanej destylizacji, czyli pozbawienia dzieła jego pierwotnej formy<sup>99</sup>.

Kolejnym typem transpozycji jest pseudostreszczenie, czyli opis tekstu, któ-  
ry w założeniu ma już istnieć. Przedrostek pseudo- podpowiada, że opisywane  
dzieło nie istnieje lub też nigdy nie zostało spisane. Autor tego opisu będzie po-  
woływał się na znaną i przeczytaną przez niego formę literacką, przedstawiając  
ją odbiorcy jako realnie istniejącą i mu dostępną. Nadaje w ten sposób auten-  
tyczność dziełu, jednocześnie przenosząc ciężar jego autorstwa na kogoś innego.  
Genette w rozważaniach o pseudostreszczeniu odnosi się głównie do twórczości  
Jorge Luisa Borgesa, który w swoich dziełach opowiadał streszczenia dzieł wymy-  
ślonych przez niego samego. Genette tak oto opisuje jego twórczość: „ przedsta-  
wia [Borges] swoje pisanie jako czytanie, przebiera za czytanie swoje pisanie”<sup>100</sup>.  
Badacz widział w twórczości argentyńskiego pisarza styl oparty na streszczaniu  
historii, który stał się jego cechą charakterystyczną. Pomimo późniejszego przy-  
znania się do faktu, że większość opowiedzianych przez niego historii jest jego

<sup>97</sup> *Ibidem*, s. 231-233.

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 233-234.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s. 245-247.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 281.

autorstwa, również w swoich kolejnych dziełach Borges nie rezygnował ze stylizacji na streszczenie<sup>101</sup>.

Równie ciekawym typem transformacji będzie rozciągnięcie, a dokładnie jedna z jego wersji, czyli kontaminacja. W rozumieniu Genette'a będzie ona oznaczała połączenie z sobą dwóch hipotekstów, które będą przejawiać się w dziele w różnych proporcjach. Efektem zestawienia będzie rozszerzenie tekstu zarówno pod względem objętości, jak również znaczeń i wartości dzieła. Francuski badacz w swoich rozważaniach odnosi się do tekstów teatralnych, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu antycznego. Zmiany związane z rozwojem teatru, dla którego tragedia grecka była zbyt krótka i statyczna, zachęciły dramaturgów do jej rozbudowywania. Na ogół odbywało się to poprzez łączenie dwóch powiązanych z sobą tematycznie sztuk tak, by stworzyły jedną całość. Czasem pisarze wprowadzali własne rozwiązania, które miały za zadanie uatrakcyjnić i rozbudować dzieło<sup>102</sup>.

W podobny sposób na konstrukcję dzieła będzie wpływał tak zwany rozrost, polegający na rozbudowywaniu warstwy słownej i ozdobnikowej tekstu. Tego typu zabiegi mają na celu między innymi ożywienie akcji, nadanie jej lepszego kolorytu bądź też dookreślenie pewnych elementów utworu<sup>103</sup>.

Warto również zaznaczyć, że rozciągnięcie i rozrost tworzą wspólnie rozszerzenie. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na fakt, że oba typy transpozycji rzadko występują osobno, gdyż rozszerzenie tekstu przejawia się zarówno w jego formie, jak i treści.

Genette zakłada, że przekształcenia i przesunięcia związane z rozszerzeniem<sup>104</sup> w sposób oczywisty muszą być zamierzone, a nie, tak jak tłumaczenie czy transstylizacja, wynikać z konieczności podyktowanych przez język czy gatunek literacki. Są one intencjonalnymi zabiegami autora. Takie transformacje nastawione na zmianę dzieła określić możemy mianem semantycznych, czyli zorientowanych na przekształcenia w warstwie znaczeniowej dzieła. W ich obrębie możemy wyróżnić transformację pragmatyczną, która będzie odnosić się do zdarzeń i zachowań bohaterów w sumie składających się na akcję. Transformacja diegetyczna<sup>105</sup> natomiast będzie dokonywać przesunięć w obszarze ram

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 280-283.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 283-288.

<sup>103</sup> *Ibidem*, s. 288-290.

<sup>104</sup> Dzieje się tak również w związku z kondensacją i wszelkimi skrótami w tekście, których kwestii autorka w niniejszej pracy nie porusza.

<sup>105</sup> Genette używa określenia *diegeza* (fr. *diégèse*) do określenia świata przedstawionego dzieła, przede wszystkim w odniesieniu do jego czasu i miejsca. Sam tłumaczy *diegezę* jako uniwersum czasoprzestrzenne. G. Genette, *op. cit.*, s. 321-322.

czasowych dzieła. Oczywiście jednak jest, że zmiana czasu lub miejsca, w jakim osadzone jest dzieło, wpłynie również na przekształcenia w obrębie akcji<sup>106</sup>. Francuski badacz podkreśla, że diegeza może posiadać dwa typy: heterodiegeza oznaczać będzie wprowadzenie bohatera odmiennego od spotykanego w hipotekście, ale przeżywającego te same przygody; homodiegeza natomiast będzie odnosić się do całkowitej zmiany znaczenia tekstu. Co ważne, oba typy rzadko występują oddzielnie<sup>107</sup>.

Genette szczegółowo opisuje przejaw diegezy związanej ze zmianą płci bohaterów, porównuje tekst *Przypadków Robinsona Crusoe* Daniela Defoe z książką Jeana Giraudoux *Zuzanna i Pacyfik*. Konkluzja płynąca z tego zestawienia ukazuje, jak przesunięcie w obrębie płci postaci zmienia wydźwięk całego dzieła. Robinson z dzieła Defoe symbolizował rozwój i cywilizację Zachodu, wyższość świata europejskiego nad niecywilizowanymi mieszkańcami wyspy. Zuzanna stanowi jego antytezę. Mimo posiadania możliwości przekształcenia i ucywilizowania wyspy rezygnuje z tego, uznając, że to, co stworzyła natura, powinno pozostać nienaruszone. *Przypadki Robinsona Crusoe* będą więc gloryfikacją rozwoju i cywilizacji, podczas gdy ich hipertekst, *Zuzanna i Pacyfik*, będzie wywyższał naturę, a jego główna bohaterka – wykazywać z nią silny związek. Przykład ten doskonale pokazuje, jak zmiana jednego elementu może wpłynąć na sposób odczytania całego dzieła<sup>108</sup>.

Wśród ciekawych przykładów transpozycji diegetycznych pojawia się także przybliżenie. Będzie się ono odnosiło zarówno do przeniesień geograficznego, czasowego, historycznego, jak i społecznego czy narodowego. Jak wskazuje nazwa, przybliżenie ma na celu uczynienie jakiegoś tematu, zdarzeń czy postaci bliższymi, a przez to bardziej zrozumiałymi dla konkretnej grupy odbiorców. Genette jako przykład przywołuje *Fausta* Goethego, którego akcja toczy się na terenie Świętego Cesarstwa Rzymskiego, oraz *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, który przenosi Fausta/Leverkühna do pierwszej połowy XIX wieku. Przybliżenie to zmienia całkowicie charakter historii naukowca i jego paktu z diabłem<sup>109</sup>.

Genette porusza również kwestię transformacji pragmatycznej, polegającej na zmianie akcji dzieła. Francuz wywodzi nazwę tego przesunięcia od greckiego *pragma*, oznaczającego „zdarzenie”, ale również „rzecz”, a oba te elementy mogą prowadzić do przekształceń w obrębie akcji powieści. Transformacja pragmatyczna towarzyszy na ogół przesunięciom diegetycznym, ponieważ rzadko zdarza

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 321-323.

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 336-337.

<sup>108</sup> *Ibidem*, s. 323-329.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 333-334.

się, by zmiana elementu akcji występowała samoistnie. Trudno jest wyobrazić sobie, by ktoś decydował się na włożenie w dłonie Makbeta broni palnej bez uwspółcześnienia całej treści dramatu. Przesunięcie pragmatyczne pojawiało się również często w ramach korekty drobnych błędów występujących w hipoteckście<sup>110</sup>.

Jako przykład takich korekt Genette przywołuje tłumaczenie *Iliady* stworzone przez Antoine'a Houdara de la Motte. Francuski poeta i dramaturg poprawił dzieło Homera, gdyż uznał, że jest ono za mało budujące dla współczesnego społeczeństwa. Ponadto uważał, że *Iliada* pozbawiona jest smaku i zarzucał jej autorowi kiepski styl poetycki. By poprawić wymowę dzieła, de la Motte dodał wersy komentujące postępowanie bohaterów, czyny pozytywne chwalił i gloryfikował, a negatywne ganił. Dokonał również dwóch transformacji pragmatycznych. Pierwsza z nich dotyczy tarczy Achillesa, na której zamiast dwóch miast, jednego ogarniętego wojną i drugiego cieszącego się pokojem, wykute zostają sceny bezpośrednio związane z treścią *Iliady*<sup>111</sup>. Drugie przesunięcie dotyczy walki Hektora z Achillesem, ten pierwszy ucieka teraz dopiero po utracie broni, a heros goni go pod ostrzałem trojańskich łuczników. Nowa tematyka płaskorzeźb na tarczy Achillesa nie pociąga za sobą zbyt wielkich zmian semantycznych. Przekształcenia związane ze słynną walką natomiast nie tylko zmieniają jej znacznie, ale również nastawienie czytelnika do Pelidy i Hektora, co ostatecznie prowadzi do odmiennego odbioru całego dzieła<sup>112</sup>.

Genette zaznacza, że w niektórych wypadkach trudno jest wskazać na konkretny hipoteckst hipertekstu. Przyczyn takiej sytuacji może być wiele: od braku odczytania odbiorcy poprzez zapożyczenie z mało znanego tekstu po zaginięcie pierwowzoru. Według badacza nie oznacza to jednak, że niemożliwe jest badanie jego transpozycji, ponieważ będą one nadal wyczuwalne i widoczne w tekście. Czytając takie dzieło, możemy zadawać sobie pytania, gdzie i w jakim miejscu dokonano przesunięć, jakiego typu one będą, i w którym miejscu spotykamy się z hipoteckstem, a w którym z jego przesunięciem<sup>113</sup>.

W zakończeniu *Palimpsestów* Genette wyróżnia jeszcze dwa typy transformacji: komercyjną oraz artystyczną. Celem pierwszej z nich będzie zysk, dotarcie do jak największej liczby czytelników i najczęściej jest ona związana z tłumaczeniami lub różnego typu streszczeniami i opracowaniami szkolnymi. Transformacja artystyczna będzie ukierunkowana na kreatywność i innowację, chodzi po prostu o uznanie jej efektów za nowe autonomiczne dzieło, które było inspirowane

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 338-340.

<sup>111</sup> Są to: zaślubiny Tetydy i Peleusa, sąd Parysa oraz uprowadzenie Heleny.

<sup>112</sup> *Ibidem*, s. 339-344.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 404-407.

innymi. Sprawia to, że hipertekst może być czytany i rozumiany bez odniesień do hipotekstu. Oczywiście nie będzie to pełne odczytanie dzieła i pewne jego elementy tracą sens bądź też nabiorą odmiennego znaczenia. Wprowadza to pojęcie wieloznaczności hipertekstu, które opiera się na możliwości wielorakiego zrozumienia dzieła, uzależnionej od tego, czy odnajdziemy w nim transformacje, czy też nigdy nie domyślimy się istnienia jego hipotekstu. Genette podkreśla również wartość hipertekstów, które tworzą coś nowego, niekiedy całkowicie odmiennego od dzieła, którym były inspirowane. Ponadto lektura takiego dzieła, zwana lekturą palimpsestową<sup>114</sup>, prowadzi nas poprzez dwa teksty lub ich większą liczbę, które łączą się z sobą, pozwalając na nowe przeżycie estetyczne<sup>115</sup>.

Ostatnim z narzędzi, które w niniejszej pracy posłuży do analizy kulturoznawczej zbioru opowiadań *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* Lafcadio Hearna, będzie zagadnienie maski psychologicznej. Maria Janion, analizując prace szkockiego psychiatry Ronalda Davida Lainga, uznała, że używa on pojęcia maski jako metafory rodziny i hipnotyczno-wychowawczego wpływu, jaki ma ona wywierać. Zakłada, że rodzice próbują ukształtować dzieci na podobieństwo swoich przodków. Wpajając im pewne normy społeczne i obyczaje, sprawiają, że ich potomkowie stają się odzwierciedleniem przeszłych pokoleń. Przybierając taką maskę, decydują się żyć tak jak ich przodkowie. W efekcie tych działań pojawia się pewna ciągłość społeczno-kulturowa, mająca związek z tworzeniem się tożsamości etnicznej<sup>116</sup>.

Maski zakładane są również w trakcie przyjmowania określonych ról społecznych (ojca, matki, ucznia, wykładowcy), które pomagają nam egzystować w świecie. Oznacza to, że maska może również symbolizować uwięzienie i podporządkowanie narzuconym odgórnie normom<sup>117</sup>. Społeczeństwo będzie więc spełniać funkcję ram, w których musi zmieścić się człowiek przy doborze swojej maski. To właśnie kultura, w której zostajemy wychowani, określa nas i wskazuje, jakie role powinniśmy przyjmować. Różnego typu sytuacje społeczne nie tylko określają to, jak powinniśmy się zachowywać czy ubierać, ale również co myśleć i czuć w ich obliczu. Kontekst kulturowy uzależnia człowieka i zmusza go do postępowania według powszechnie przyjętych wzorców kulturowych bądź moralnych<sup>118</sup>. Oznacza to, że nasze „ja” jest kombinacją interakcji, tego, jak postrzegają

<sup>114</sup> Pojęcie wprowadzone do literaturoznawstwa przez francuskiego badacza Philippe’a Lejeune’a.

<sup>115</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 416-424.

<sup>116</sup> M. Janion, *Jesteśmy zasłoną*, [w:] *Osoby*, wyb. i oprac. e a d e m, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 344-345, *Transgresje*, 3.

<sup>117</sup> S. Rosiek, *Walka Zamaskowanego z Bezimiennym*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 173-175, *Transgresje*, 4.

<sup>118</sup> A. Kotliński, *Substancja wobec relacji*, [w:] *Maski*, t. 2, s. 245-247.

nas inni, oraz naszych mniemań o sobie, zawsze więc jesteśmy dla siebie w pewnym sensie obcy<sup>119</sup>.

Janion zwraca również uwagę na inny aspekt maski – potrzebę tworzenia przez ludzi fantazji na swój temat oraz w odniesieniu do otaczającej ich rzeczywistości. Wyobrażenie to przeradza się w końcu w coś bardzo osobistego, chronionego przed innymi. Staje się pewną formą ucieczki od świata, człowiek chętnie w tym wyimaginowanym schronieniu przebywa, sprawiając, że to wyobrażenie staje się jego maską<sup>120</sup>.

Do tego przekonania odwołuje się również Georges Buraud, określając maskę mianem „zatrzymanego marzenia”. Uważa, że odzwierciedla ona nasze fantazje i pragnienia dotyczące nas samych i tego, w jaki sposób chcielibyśmy kształtować własną osobowość. To my tworzymy i przekształcamy nasze maski. Będą więc one symbolizować nie tylko nowe życie, ale również chęć posiadania nowej przyszłości i przeszłości<sup>121</sup>. Stanisław Rosiek również odnosi maskę do potrzeby bycia kimś innym, bezkarnym, nowym, pozbawionym więzi ze swoim starym ja<sup>122</sup>.

I to właśnie maska zapewnia ukrycie własnego „ja”. Daje poczucie bezpieczeństwa, sprawiając, że ocenie nie podlega to, kim naprawdę jesteśmy, a jedynie to, co prezentujemy na zewnątrz. Może to jednak doprowadzić do utraty własnej osobowości na rzecz wykreowanej przez nas maski<sup>123</sup>. W swoim esej *Fenomenologia maski* Gaston Bachelard odwołuje się do twierdzenia Rolanda Kuhna dotyczącego świadomości maski i udawania. Kuhn zwracał uwagę na fakt, że człowiek często jest świadomy tego, że tworzy pozory lub ukrywa się, i potrafi się z tym pogodzić. W większości wypadków maska jest jednak nieuświadomiona i staje się naszym nowym „ja”, z którym się utożsamiamy i uznajemy je za pierwotne. Maska przejmuje władzę nad starą, ukrywaną przez nas osobowością<sup>124</sup>. Należy pamiętać, że między człowiekiem a jego maską dochodzi do ciągłej wymiany wartości i przekonań. Fragmenty maski pozwalają na odtworzenie jej w całości<sup>125</sup>. Ponadto maska zapewnia człowiekowi możliwość funkcjonowania w dwóch światach jednocześnie – rzeczywistym i urojonym, czyli tym, w którym kreuje on swoje „ja” i całe otoczenie. W ten sposób maska oddziela to, co wewnętrzne i prywatne, od strefy zewnętrznej<sup>126</sup>.

<sup>119</sup> S. Chwin, *Gombrowicz i maska*, [w:] *Maski*, t. 2, s. 218-319.

<sup>120</sup> M. Janion, *Produkcja fantazmatów*, [w:] *Osoby*, s. 350-351.

<sup>121</sup> G. Bachelard, *Fenomenologia maski*, [w:] *Maski*, t. 2, s. 17-19.

<sup>122</sup> S. Rosiek, *Dzieło sztuki jako maska*, [w:] *Maski*, t. 2, s. 243.

<sup>123</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, s. 14-17.

<sup>124</sup> *Ibidem*, s. 14-18.

<sup>125</sup> *Ibidem*, s. 22-23.

<sup>126</sup> S. Rosiek, *Maski ukryte*, [w:] *Maski*, t. 2, s. 165-169.



W odniesieniu do twórczości literackiej maska nie oznacza wyzbycia się przez artystę własnej osobowości. Autor tworzy tak zwane podwójne „ja” – własne i literackie<sup>127</sup>. Pisarz przy tworzeniu swojego bohatera zakłada lub też konstruuje maskę, która jest ponad płcią, wiekiem i czasem. Ta jeszcze niedookreślona maska dąży do ukonstytuowania się, a autor dąży do jedności z nią poprzez proces twórczy<sup>128</sup>. W literaturze wszystkie postacie są maskami potencjalnymi, przekształcanymi przez czytelnika. Zatrzymują one czas – trwają jedynie tu i teraz, co więcej, są obojętne, co stanowi ich największą wartość, pozwalając czytelnikowi na nadawanie im konkretnych cech<sup>129</sup>. Wspomniany już wcześniej Stanisław Rosiek wprowadza dodatkowo pojęcie maski mowy, czyli ukrywania się za fasadą słów, które mogą być kłamstwem<sup>130</sup>.

Omówione w tym rozdziale pomysły teoretyczne posłużą do przeprowadzenia analizy zbioru opowiadań Lafcadio Hearna *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*. Niniejsza praca odwoływać się będzie przede wszystkim do świadectw odbioru z kategorii pierwszej oraz czwartej z wymienionych przez Michała Głowińskiego. Artykuły, pamiętniki z podróży oraz tłumaczenia i parafrazy utworów zarówno francuskich, angielskich, jak i japońskich stanowić będą podstawowy materiał badawczy, pokazujący, jak Hearn odbierał i odtwarzał utwory, nad którymi pracował. Równie znaczące będzie zagadnienie dotyczące roli literatury w ukazywaniu prawdy i przedstawianiu rzeczywistości. W wypadku Hearna jest to kwestia o tyle skomplikowana, że świat, do którego pisarz się odnosi, związany jest z japońskim folklorem. Próbował on odtworzyć w sposób jak najdokładniejszy krainę podań, które zostały mu przedstawione w trakcie pobytu w Kraju Kwitnącej Wiśni. *Kwaidan* ma więc być przedstawieniem japońskiego świata nadprzyrodzonego, razem z jego mieszkańcami i panującymi w nim zasadami<sup>131</sup>. Hearn odwołuje się również do estetycznego stylu odbioru, traktując japoński folklor jako formę sztuki postrzeganej przez niego jako piękna i wyjątkowa. W *Kwaidanie* daje on świadectwo estetycznego stylu odbioru podań, także przez ich przedstawienie w formie rozbudowanych opowiadań, znacznie odbiegających od tradycyjnych krótkich form dostosowanych do uczenia się na pamięć. Hearn nadaje im literackość przez wprowadzenie opisów przyrody i bohaterów oraz ukazanie ich przeżyć wewnętrznych<sup>132</sup>.

<sup>127</sup> S. Rosiek, *Dzieło sztuki...*, s. 238-239.

<sup>128</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>129</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, s. 18-20.

<sup>130</sup> S. Rosiek, *Maska mowy*, [w:] *Maski*, t. 2, s. 182-183.

<sup>131</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 127-128.

<sup>132</sup> *Ibidem*, s. 132-132.

Owa literackość związana jest z konkretyzacją przez pryzmat tak zwanego ducha czasów, który w wypadku Hearn będzie związany z XVIII- i XIX-wieczną Irlandią oraz literaturą i sztuką dominującą w tamtym okresie. Poezja George’a Byrona, Percy Bysshe’a Shelleya, Alfreda Tennysona, Johna Keatsa, ale również twórczość Sheridan Le Fanu, Arthura Conan Doyle’a czy Edgara Allana Poe go kształtowały smak literacki Hearn. Zainteresowanie zjawiskami nadprzyrodzonymi, wiara w duchy i inne postacie niepochozące ze świata realnego wyznaczały trendy i tematy dominujące w sztuce romantycznej. Zakładam więc, że właśnie przez pryzmat tej epoki Hearn konkretyzował japońskie mity i podania. Romantyzm i literatura czytana przez Hearn będą również przejawiać się w zależnościach skategoryzowanych przez Wacława Borowego.

W przypadku zbioru *Kwaidan* należy również poruszyć kwestię języka japońskich podań i mitów. W sposób naturalny ich formą pierwotną był starojapoński, który z czasem został przekształcony na język bardziej współczesny. Ich najbardziej rozpowszechnione wersje pochodzą z okresu Edo (1603–1868). Styl Hearn natomiast ujawnia, jak duży i nierozzerwalny był jego związek z literaturą zachodnią, przede wszystkim z powieścią – autorzy tych powieści posługiwali się pisaną współczesną mu formą języka angielskiego. W przypadku *Kwaidanu* mogło więc dojść do tak zwanej destylizacji, czyli pozbawienia dzieła jego pierwotnej formy. *Kwaidan* w znacznym stopniu odrzuca japońską formę podania ustnego, zastępując ją XIX-wieczną zachodnią prozą stylizowaną na podanie ustne. To przeniesienie na styl zachodni niewątpliwie przybliży tekst Hearn odbiorcy, jednocześnie pozbawiając go elementu poznawczego i dodatkowo poddając w wątpliwość jego autentyczność<sup>133</sup>.

Należy pamiętać, że nie tylko normy kulturowe i językowe wpływają na konkretyzację. Nie bez znaczenia jest świadomość społeczna dotycząca czy to konkretnego zagadnienia, czy określonej kultury. To właśnie owa świadomość, często związana z rozwojem nauki, miała wpływ na sposób, w jaki Hearn odebrał i skonkretyzował japońskie podania na podstawie XIX-wiecznej wiedzy na temat Kraju Kwitnącej Wiśni. XIX wiek był okresem, w którym Zachód zachwycił się japońską sztuką i wyrobami użytku codziennego. Odległy i mało znany wyspiarski kraj opisywano jako orientalny raj, pełen niesamowitości i prostoty, którego ludność kierowała się normami odmiennymi od znanych Europejczykom.

Nic więc dziwnego, że historie, które opowiadali Hearnowi jego żona i przyjaciele, zostały przez niego odebrane w taki sposób. Japończycy, którzy byli ich narratorami, zakładali, że pisarz zna kontekst kulturowy i nie muszą mu go

<sup>133</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 245-247.



tłumaczyć. Wynikało to z faktu, że byli osadzeni we własnej kulturze i wiedzieli, do jakich kodów się odwołują. Hearn natomiast odczytywał je poprzez własne normy i doświadczenia kulturowe, co doprowadziło do pewnych uproszczeń i stereotypizacji, z jakimi spotykamy się w *Kwaidanie*<sup>134</sup>.

Podążając za tezą Genetta związaną z twórczością Prousta, który naśladował Flauberta, w podobny sposób odniosę się do *Kwaidanu* Hearna, czyli jako *kaidan* odczytanego przez Hearna, *kaidan* napisanego przez Hearna, *kaidan* czytanego przez nas za pośrednictwem Hearna. Teza ta będzie jednak niosła ze sobą odmienne konotacje, towarzyszy jej bowiem założenie, że Hearn dokonał odbioru historii opowiedzianych mu przez Japończyków, a nie świadomej stylizacji na *kaidan*.

Podobnie jak Jorge Luis Borges Hearn posługiwał się streszczeniem jako jedną ze swoich ulubionych form wypowiedzi. W swojej twórczości autor *Kwaidanu* odwoływał się do dzieł innych pisarzy lub powoływał się na źródła tradycyjne. Styl ten był wyraźny szczególnie w jego pracach dotyczących Luizjany i Japonii, w których chętnie przytaczał historie opowiedziane mu przez lokalnych mieszkańców. Hearn podkreślał związek swoich tekstów z określoną kulturą oraz jej tradycją oralną. W przeciwieństwie do Borgesa wskazania na te zależności nie przenosiły się na styl pisarski, który był silnie osadzony w XIX-wiecznym piarstwie europejskim. Można zatem domniemywać, że Hearn przedstawiał swoje pisanie jako słuchanie, „przebierał” swoje pisanie za słuchanie. Spisuje on bowiem historie, które zostały mu opowiedziane, jednak nierzadko przypomina swojemu czytelnikowi, że sam nie jest ich autorem.

Pomimo założenia, że Hearn miał skłonność do streszczania zasłyszanych opowieści, pewne ich partie rozbudowywał. Należy pamiętać, że japońskie podania ludowe posiadały prostą, krótką formę, przystosowaną do uczenia się ich na pamięć. Ponadto operowały zabiegami typowymi dla form ustnych, takimi jak zwrot do adresata, powoływanie się na niewiedzę czy utarte frazy rozpoczynające i kończące historię. Charakteryzowały się również brakiem rozległych opisów przyrody i rzadko poświęcano w nich miejsce na przedstawienie uczuć i motywacji bohaterów. Już przy wstępnej lekturze *Kwaidanu* widać, że Hearn musiał pokusić się o wprowadzenie pewnych elementów, by zbiór stał się atrakcyjniejszy dla zachodniego odbiorcy. Zamierzam w analizie dowieść, że Hearn rozwinął charakterystykę postaci, nadając im cechy indywidualne, dookreślając ich wygląd oraz prezentując motywy ich decyzji i postępowania. Skupię się także na wykazaniu, że również opisy otoczenia zostały rozszerzone, a przyroda zaczęła odzwierciedlać stany emocjonalne bohaterów. Najprawdopodobniej więc

<sup>134</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 21-22.

w samym zbiorze nastąpiło rozciągnięcie podań, które w pewnych miejscach zdają się łączyć z różnorodnymi tekstami kultury zachodniej, nabierając w ten sposób nie tylko nowej formy, ale i znaczenia. Rozrost w *Kwaidanie* widoczny jest również w warstwie słownej, zarówno przymiotnikowej, jak i rzeczownikowej. Pierwsza z nich pozwala na uczynienie świata przedstawionego bardziej realnym i dookreślonym. Druga wpływa na dynamizm i płynność akcji<sup>135</sup>.

Wydaje się, że na ostateczny kształt zbioru *Kwaidan* wpływ miała również w pewnym stopniu osobowość jego autora. Przy omawianiu twórczości Hearn'a nie można nie zadać sobie pytania, czy jego skłonność do zachwyty nad kulturami odległymi i, z jego punktu widzenia, egzotycznymi, nie wynikała z potrzeby odkrycia własnej tożsamości lub jej wykreowania. W każdym miejscu, do jakiego przybywał, popadał w fascynację lokalną kulturą i zwyczajami. Próbował wtopić się w otoczenie i zostać jednym z tubylców, nie tylko przez przejmowanie zachowań miejscowych, ale również poprzez związki małżeńskie z kobietami pochodzącymi z danej kultury. Można się więc spodziewać, że wraz z tą próbą przystosowania Hearn zakładał maskę, która miała ułatwić mu to zadanie.

---

<sup>135</sup> G. Genette, *op. cit.*, s. 288-290.

## Rozdział 2

---

### Lafcadio Hearn – w poszukiwaniu ojczyzny

*Na pamiątkę Lafcadio Hearna, którego pióro było potężniejsze od mieczy zwycięskiego narodu, który pokochał i pomiędzy którym żył i którego największym zaszczytem było podarowanie mu obywatelstwa i – niestety – grobu.<sup>1</sup>*

Właśnie te słowa możemy dziś odczytać na nagrobku Lafcadio Hearna znajdującym się na cmentarzu przy świątyni Zoshigaya<sup>2</sup>, gdzie złożono jego prochy. Pisarz zmarł rankiem 26 września 1904 roku w otoczeniu rodziny. Przyczyną śmierci był zawał serca, a ostatnie słowa pisarza brzmiały „z powodu choroby”<sup>3</sup>. Słaby stan zdrowia był jednym z czynników uznawanych przez Hearna za przeszkodę w realizacji artystycznych planów i osiągnięcia jeszcze większej sławy. Ceremonia pogrzebowa, przeprowadzona w obrządku buddyjskim, odbyła się trzy dni później w świątyni Kobudera. Uroczystości przewodził arcykapłan Tantara, w pogrzebie wzięła udział rodzina Koizumi, uczniowie i przyjaciele pisarza.

Według osób bliskich Hearnowi jego śmierć poprzedziły tajemnicze znaki i omeny. We wrześniu 1904 roku sam pisarz miał dziwny sen o dalekiej podróży po kraju, który nie był ani żadnym ze znanych mu państw zachodnich, ani też Japonią. Hearn wydawał się pozostawać pod wielkim wrażeniem tego widziadła, a w późniejszych wspomnieniach jego żona Setsuko twierdziła, że ten sen był

---

<sup>1</sup> „In memory of Lafcadio Hearn, whose pen was mightier than the sword of the victorious nation which he loved and lived among, and whose highest honour it is to have given him citizenship and, alas, a grave!”. Zob. V. McWilliams, *Lafcadio Hearn*, Boston 1946, s. 443-444.

<sup>2</sup> Świątynia znajdująca się w Tokio. Zob. N.H. Kennard, *Lafcadio Hearn*, New York 1912, s. 311-312.

<sup>3</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 438-440.

zapowiedzią nadchodzącej śmierci<sup>4</sup>. 19 września Hearn doznał pierwszego zawału serca, który osłabił jego organizm. Pisarz poprosił żonę, by w wypadku jego śmierci pochowała go na cmentarzu przy jakiejś starej świątyni i nikogo o tym nie informowała<sup>5</sup>. W kilka dni po tym wydarzeniu państwo Hearn otrzymali telefon z miejscowości Yaizu – dzwonił bliski przyjaciel rodziny, pan Otokichii. Informował, że w jego ogrodzie zakwitło drzewko wiśni. Zjawisko to, jeśli występuje w nietypowej porze roku, uznawane jest przez Japończyków za zły omen, zapowiadający rychłe odejście w zaświaty kogoś bliskiego<sup>6</sup>.

Kim jednak był Lafcadio Hearn, znany również jako Koizumi Yakumo? Co ukształtowało człowieka, który przeszedł do historii jako pierwszy naturalizowany Japończyk? Pisarz, dydaktyk, podróżnik, który całe życie poszukiwał swojej ojczyzny, odnalazł ją ostatecznie w Japonii, miejscu odległym zarówno geograficznie, jak i kulturowo od Grecji, w której przyszedł na świat. Marzenie o wyjeździe do Japonii zrodziło się w umyśle Hearn'a około 1888 roku. Pisarz przebywał wtedy w Nowym Jorku, gdzie poznał rysownika Williama Pattena, który zilustrował jego książkę *Two Years in the French West Indies*. Pattena fascynowała Japonia i z całych sił zachęcał on Hearn'a do wyjazdu na Archipelag. Pisarz zachwycił się tym pomysłem, jednak na przeszkodzie stanęły kwestie finansowe<sup>7</sup>. Dzięki staraniom rysownika Hearnowi udało się skontaktować z firmą transportową kursującą do Japonii<sup>8</sup>. Ostatecznie pisarz wyruszył statkiem z Kanady na początku marca 1890 roku<sup>9</sup>.

13 kwietnia okręt z Hearnem na pokładzie przybił do portu w Jokohamie<sup>10</sup>. Pisarz wynajął pokój w hotelu prowadzonym przez Amerykanina. Bardzo szybko pożałował tej decyzji, przybytek był bowiem utrzymany w zachodnim stylu, a w jego obrębie rozmawiano wyłącznie po angielsku i francusku. Hearn chciał wydostać się z hotelu, by zobaczyć prawdziwą Japonię<sup>11</sup>. Niezwłocznie skontaktował się więc z profesorem Basilem Hallem Chamberlainem, do którego miał listy polecające od pracowników „Harper's Monthly”<sup>12</sup>. Swoje pierwsze wrażenia o Japonii Hearn zawarł w takich określeniach, jak „świat zbudowany w najmniejszej skali” czy „kraj elfów”<sup>13</sup>. Pisarza w nowym otoczeniu fascynowało

---

<sup>4</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 308.

<sup>5</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 434-435.

<sup>6</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 308.

<sup>7</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 255-257.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 260-264.

<sup>9</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 158-160.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 160.

<sup>11</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 266.

<sup>12</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 165.

<sup>13</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 267.

wszystko, od znaków *kanji* na sklepowych szyldach, przez kwitnące wiśnie, po drewniane świątynie. Szczęśliwy traf sprawił, że Hearn szybko poznał Japończyka posługującego się językiem angielskim. Był to buddyjski nowicjusz o imieniu Akira. Mężczyzna oprowadzał Hearna po okolicy, służył informacjami dotyczącymi zwyczajów, religii czy historii, sam będąc przy tym niezwykle zainteresowanym Ameryką<sup>14</sup>.

Po kilku dniach od przyjazdu nadeszła odpowiedź od profesora Chamberlaina, który dzięki swoim znajomościom zorganizował Hearnowi posadę wykładowcy języka angielskiego w szkole średniej w Matsue<sup>15</sup>. Pisarza w nowym miejscu najbardziej zachwycili tubylcy i ich religia, za jaką uznał buddyzm. Uważał mentalność mieszkańców Matsue za nierozdzielnie związaną z ich wierzeniami, ze względu na wspólną im naiwność. Ze smutkiem stwierdził jednak, że pogoda na Kiusiu i japońskie kobiety to dwie rzeczy, które najbardziej rozzaczarowują go na Archipelagu<sup>16</sup>. Z czasem jednak te pierwsze wrażenia uległy zmianom, w buddyzmie i nowo odkrytym *shintō* odnalazł bowiem systemy wierzeń, które po raz pierwszy odpowiadały jego rozumieniu wiary. Uważał, że celebrycy one radość i brak lęku przed bogiem. Ulubionymi bóstwami Hearna stali się bogini miłosierdzia Kannon i opiekun dzieci Jizō. Pisarza zachwyciła również uroczystość Obon, japoński festiwal poświęcony duszom zmarłych, z jej symboliką światła i wody oraz przeświadczeniem o bliskości duchów przodków<sup>17</sup>.

Po przybyciu do Matsue Hearn wynajął pokój w hotelu, wytrwał tam jednak tylko kilka miesięcy i ostatecznie wydzierżawił mały dom w tradycyjnym stylu, położony nad jeziorem Shinji. Dzięki temu codziennie rano mógł oglądać lokalnych mieszkańców odprawiających modły do bogini słońca, a w trakcie pracy nad kolejnymi reportażami z podróży towarzyszył mu nieustanny tupot sandałów *geta* na pobliskim moście<sup>18</sup>.

W szkole w Matsue, mimo początkowej nieśmiałości, zaprzyjaźnił się z Nisidą Sentaro, miejscowym wykładowcą angielskiego. Mężczyzna nie tylko przekazał mu wiedzę o zasadach panujących w szkole, podręcznikach, czasie zajęć, ale również nauczył go wymawiać imiona i nazwiska japońskich uczniów. Co najważniejsze, to właśnie Nishida zaaranżował małżeństwo pisarza. Japończyk wiedział, że Hearn ma coraz większe problemy ze zdrowiem, a ostre zimy w Matsue powodowały, że jego stan ciągle się pogarszał. Uznał zatem, że przyjaciel

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 268-269.

<sup>15</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 165.

<sup>16</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 271-274.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 271-276.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

nie może dłużej mieszkać sam. Jednocześnie Sentaro był świadom tego, w jak ciężkiej sytuacji finansowej znajdują się jego krewni z rodu Koizumi. Po obaleniu *shōgunatu* samurajowie nie tylko stracili źródło dochodu, ale również status społeczny. Podupadające rody chwyciły się każdego rozwiązania, by nie popaść w skrajną nędzę<sup>19</sup>. Państwo Koizumi mieli tylko jedną córkę, Setsuko<sup>20</sup>, której nie byli w stanie zapewnić odpowiedniego posagu, a dodatkowo, na nieszczęście rodu, dziewczyna nie była zbyt urodziwa. Nishida uznał więc, że jej związek z Hearnem przyniesie same korzyści<sup>21</sup>.

Gdy pisarz po raz pierwszy usłyszał o pomysle przyjaciela, całkowicie go odrzucił. Jednak gdy Nishida poinformował go, że małżeństwo z Setsuko może zostać zerwane w każdej chwili i to bez zbędnych formalności, pisarz zmienił zdanie. Setsuko miała zajmować się domem i odciążyć Hearna od nieprzyjemnych codziennych obowiązków. W styczniu 1891 roku, czyli w niespełna rok po przybyciu do Japonii, Lafcadio Hearn zawarł formalny kontrakt z Koizumi Setsuko<sup>22</sup>.

Największym problemem, z jakim musieli zmierzyć się małżonkowie na początku wspólnego życia, była komunikacja. Hearn nie znał japońskiego, a wszelkie próby jego przyswojenia przynosiły mierne skutki. Jednocześnie pisarz zabronił żonie uczyć się języka angielskiego z obawy, że kobieta straci swoją orientálną naturę. Ostatecznie małżonkom udało się wypracować coś, co Setsuko określiła mianem *Hearn-san kotoba* – język Hearna. Polegał on na używaniu japońskich słów bez zastosowania gramatyki lub z zastosowaniem jej najprostszych form<sup>23</sup>.

Dodatkowym problemem były różnice kulturowe i chwiejny charakter pisarza. Gdy tworzył, zapominał o całym świecie, nie odzywał się, nie sypiał i rzadko wychodził ze swojego pokoju. Pasją, z jaką poświęcał się pracy, przypominała trans i Setsuko obawiała się, że jej mąż traci zdrowie psychiczne. Dopiero Nishida zapewnił ją, że zachowanie pisarza jest zupełnie normalne, a jedyne, co mu

---

<sup>19</sup> O przemianach w epoce Meiji autorka pisze w rozdziale 3.2.

<sup>20</sup> Koizumi Setsuko (小泉節子), przyszła małżonka Hearna, jawi się jako postać niezwykle istotna dla twórczości pisarza i równie tajemnicza. Choć wywodziła się z samurajskiego rodu, ukończyła jedynie szkołę podstawową. Małżeństwo z obcokrajowcem było dla kobiety jedynym możliwym sposobem na utrzymanie swoich starzejących się rodziców. Setsuko stała się dla Hearna nie tylko żoną, ale także przewodnikiem i tłumaczem. To właśnie ona opowiadała mu większość historii zawartych w *Kwaidanie*, interpretując je tak, by były dla pisarza bardziej zrozumiałe i atrakcyjne. W wspomnieniach pozostawionych przez kobietę nie ma jednak zbyt wielu informacji o niej samej; jako typowa japońska żona opowiada ona jedynie o mężu i jego twórczości, sama pozostając w cieniu tych historii. Życie Koizumi Setsuko niewątpliwie zasługuje na uwagę badaczy, gdyż jej wpływ na twórczość pisarza może być jeszcze większy, niż się wydaje.

<sup>21</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 186-187.

<sup>22</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 289-290.

<sup>23</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, s. 291.

zagroza, to przemęczenie<sup>24</sup>. W trosce o męża kobieta zaczęła zabierać go na zawody *sumo* i wystawy sztuki, uczyła go etykiety oraz zwyczajów. Zajmowała się domem i finansami, ponadto ubierała się i chesała w taki sposób, by zadowolić gusta Hearn. Jednak tym, co sprawiało pisarzowi największą przyjemność i do czego ciągle namawiał Setsuko, były snute przez nią opowieści, które skrzętnie spisywał<sup>25</sup>. Część z tych historii znalazła się później w dziele zatytułowanym *Glimpses of Unfamiliar Japan*<sup>26</sup>.

Mimo pełnego troski oddania mężowi Setsuko miała również obowiązki wobec swoich rodziców, gdyż jako jedyna dziedziczka rodu Koizumi musiała zapewnić im dostatnie życie. Poprosiła więc męża o zakup większego domu i wkrótce, wraz z teściami pisarza, przenieśli się do nowej rezydencji z pięknym japońskim ogrodem<sup>27</sup>. Wydaje się, że już w pierwszych miesiącach związku z Setsuko Hearn zaczął żywić do niej romantyczne uczucia; wyrażało się to choćby w jego nagłej decyzji o pozostaniu w Japonii na stałe<sup>28</sup>.

Pisarz bardzo szybko przyswajał sobie lokalne zwyczaje i styl życia, jednocześnie z zalem dostrzegał powolną westernizację większych japońskich miast. Na cele swoich wycieczek poza Matsue wybierał więc niewielkie, pozbawione większych portów miejscowości, gdyż – jak zauważa autorka jego biografii Vera McWilliams – pragnął stworzyć sobie jak najbardziej uroczy i orientalny obraz Japonii. Jednocześnie uważał, że Japończycy są narodem niezdolnym do wzniosłego myślenia i niebędącym w stanie przeżywać uniesień. Sprawiało to, że trudno było mu tworzyć w ich towarzystwie nowe dzieła<sup>29</sup>.

Nastrój Hearn oraz jego zdolności twórcze pogarszały się zawsze z nadejściem zimy. W Matsue była to ciężka i mroźna pora roku, a japońskie domy nie dawały wiele ciepła, sprawiając, że dla wrażliwego na zmiany pogody pisarza były one nie do zniesienia. Nie chcąc wyjeżdżać z Japonii i będąc coraz bardziej świadom faktu, że od niego jednego zależy życie całej jego rodziny, Hearn napisał do Chamberlaina z prośbą o radę. Profesor, który cenił sobie przyjaźń i twórczość Hearn, umożliwił pisarzowi przeniesienie się do Kumamoto, położonego w cieplejszej części Archipelagu. Pisarz zaczął uczyć na Uniwersytecie Cesarskim, jednak bardzo szybko zapragnął wrócić do Matsue. Uważał bowiem, że Kumamoto jest zbyt zeuropeizowane, a grono pedagogiczne to albo Europejczycy, z którymi

<sup>24</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 183-185.

<sup>25</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 291-294.

<sup>26</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 192-294.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>28</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 294-295.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 298-302.



nie czuł żadnej więzi, albo Japończycy, którzy byli wobec niego nieufni<sup>30</sup>. Tym, co najbardziej rzucało się Hearnowi w oczy w Kumamoto, był zachwyt i ogólne poparcie dla zachodnich idei. Uważał on, że w ten sposób Japończycy tracą własną tożsamość i pozwalają się mamici zepsutemu zewnętrznemu światu<sup>31</sup>. Pragnienie powrotu niewątpliwie podsycało wspomnienie pożegnania, jakie zgotowali Hearnowi studenci i mieszkańcy Matsue. Prawie cała wioska odprowadzała pisarza na przystań, a uczniowie podarowali mu zabytkowy samurajski miecz<sup>32</sup>.

Pisarz rozumiał jednak, że aby utrzymać rodzinę, musi pozostać w Kumamoto. Ulgę przyniosło mu niewątpliwie zatrudnienie starego riksza, który raczył go ludowymi opowieściami japońskimi. Dodatkowo Setsuko uparła się na dobudowanie w ich domu pomieszczenia w stylu europejskim posiadającego piec i szyby w oknach, by pisarz nie musiał obawiać się już zimy<sup>33</sup>. Ponadto jego artykuły zebrane w formie książki i zatytułowane *Glimpses of Unfamiliar Japan*<sup>34</sup> zaczęły wzbudzać coraz większe zainteresowanie odbiorców. Był to jeden z największych sukcesów, jakie Hearn osiągnął jako twórca za swojego życia<sup>35</sup>. Również w tym czasie, chcąc udoskonalić swój warsztat literacki, Hearn odświeżył swoją znajomość klasyków i czytał nowych autorów, między innymi Tennysona, Byrona, Shelleya, Wordswortha, Milтона, powieści z Francji, Skandynawii i Rosji<sup>36</sup>.

Niedługo po przeprowadzce do Kumamoto okazało się, że Setsuko jest w ciąży. W listopadzie 1893 roku na świat przyszedł Leopold Kazuo Koizumi, pierwszy syn pary. Według słów pisarza Kazuo miał jego orli nos i „orientalne” oczy swojej matki. W mieszanym pochodzeniu chłopca pisarz dopatrywał się jego przyszłych problemów i wyobcowania. Z jednej strony Hearn był zachwycony pojawieniem się potomka, z drugiej – zaczął martwić się swoim wiekiem i brakiem formalnych możliwości zabezpieczenia rodziny<sup>37</sup>. Problemem były nie tylko kwestia niepewnego statusu małżeństwa z Setsuko czy niemożliwość zarejestrowania narodzin syna<sup>38</sup>. Duży wpływ na lęki Hearn miał sytuacja polityczna Japonii. W 1894 roku wojska tego kraju zajęły Koreę, co spowodowało wzrost ruchów

<sup>30</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 200.

<sup>31</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 309.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 303-305.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 307-313.

<sup>34</sup> Książka ukazała się po polsku pod tytułem: *Rzut oka na nieznaną Japonię / Glimpses of Unfamiliar Japan* (publikacja dwujęzyczna, Sandomierz 2019).

<sup>35</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 202.

<sup>36</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 325-326.

<sup>37</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 217-218.

<sup>38</sup> Obcokrajowiec nie mógł zawrzeć oficjalnego związku z Japonką ani zarejestrować syna, gdyż sam nie należał do żadnego rodu. Dopiero po przyjęciu obywatelstwa zyskiwał te prawa, w tym to najważniejsze z punktu widzenia Hearn – prawo dziedziczenia.

anty Zachodnich. Pisarz obawiał się, że ta zmiana nastroju wobec przybyszów z zagranicy doprowadzi do zwolnienia go ze szkoły<sup>39</sup>. W kilka miesięcy później Japonia wypowiedziała wojnę Chinom, a w Kumamoto pojawiły się wojska cesarskie. Hearn uważał, że ekspansja Kraju Kwitnącej Wiśni jest próbą uzyskania znaczenia na arenie międzynarodowej, jednak sytuacja wewnątrz kraju sprawiła, że porzucił on uniwersytet i przeniósł się do Kobe<sup>40</sup>.

Na miejscu został zatrudniony jako redaktor w czasopiśmie „Kobe Chronical”, tworzonym z myślą o obcokrajowcach przebywających na Archipelagu. Hearn pisał o problemach współczesnej Japonii, o jej modernizacji i westernizacji, rozważał relacje kraju z pozostałą częścią świata i komentował niełatwe do utrzymania pozycje japońskiej armii w Chinach i Korei. Bardzo krytykował działania zachodnich misjonarzy, którzy jego zdaniem niszczyli japońską kulturę<sup>41</sup>.

Właśnie w tym okresie ostatecznego kształtu nabrał kolejny zbiór esejów Hearna zatytułowany *Out of the East*. Pomimo entuzjastycznego przyjęcia książki przez czytelników krytycy zarzucili pisarzowi powierzchowność i wybiórczość w opisywaniu Japonii. Nieznajomość języka i fascynacja, jaką żywił wobec tego kraju i jego mieszkańców, zdaniem krytyków przeszkadzały Hearnowi w byciu rzetelnym dziennikarzem<sup>42</sup>.

Wraz z nadejściem każdej kolejnej zimy pisarz doświadczał coraz większych dolegliwości związanych z pogarszającym się wzrokiem. Lekarze zalecali mu ograniczenie pracy i jak najczęstsze przebywanie w zaciemnionych pomieszczeniach<sup>43</sup>. Prawdopodobnie właśnie problemy zdrowotne przyspieszyły decyzję Hearna o przyjęciu japońskiego obywatelstwa. Wiedział, że tylko w ten sposób będzie mógł zabezpieczyć przyszłość żony i syna. Został więc adoptowany przez rodzinę Koizumi i przybrał imię Yakumo, zaczerpnięte ze starojapońskiej pieśni<sup>44</sup>. W ten sposób w lutym 1896 roku decyzją cesarskiej administracji Lafcadio Hearn stał się naturalizowanym Japończykiem, Koizumim Yakumo<sup>45</sup>.

Pisarz obawiał się o losy swojego syna, który – mimo że bardzo trudno przychodziła mu nauka języka angielskiego – wyglądem coraz bardziej przypominał Europejczyka<sup>46</sup>. Hearn już do końca swojego życia ze wszystkich sił starał się zapewnić Kazuo jak najlepszy start w przyszłość, nawet kosztem utraty sympatii

<sup>39</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 335-337.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 339-343.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 343-348.

<sup>42</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 232-233.

<sup>43</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 348-349.

<sup>44</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 221-222.

<sup>45</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 355-356.

<sup>46</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 229-230.

ze strony potomka<sup>47</sup>. Lęki związane z wychowaniem chłopca doprowadziły pisarza do podjęcia decyzji o powrocie do Stanów Zjednoczonych<sup>48</sup>. Plany te zostały zawieszone z dwóch przyczyn. Do Hearn napisał doktor Toyama z propozycją objęcia przez pisarza stanowiska na Wydziale Języka i Literatury Angielskiej Uniwersytetu Tokijskiego, przy jednoczesnym zachowaniu pensji należnej obcokrajowcom<sup>49</sup>. Ponadto okazało się, że Setsuko ponownie była w ciąży<sup>50</sup>.

Hearn przyjął ofertę pracy i wkrótce opublikował swoją nową książkę *Kokoro*. Sam Hearn określił to dzieło jako szalone, a w jego skład weszły teksty dotyczące duchowości, wierzeń i zjawisk nadprzyrodzonych z Japonii. W założeniu książka miała być interpretacją ducha i serca mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni<sup>51</sup>. Tym razem twórczość Hearn spotkała się z dużym entuzjazmem zarówno ze strony czytelników, jak i krytyków. Sentaro Nishida stwierdził nawet, że pisarz rozumie Japończyków lepiej niż oni siebie samych<sup>52</sup>.

Wraz ze zmianą pracy przyszła przeprowadzka do stolicy Japonii, Tokio, gdzie Hearn nie potrafił się odnaleźć<sup>53</sup>. Miasto było całkowicie zmodernizowane i zwesternizowane, dominowało w nim budownictwo w stylu europejskim, a ulice były głośnie i zatłoczone. Pisarz określił Tokio jako *jigoku*, piekło<sup>54</sup>. Rodzina Koizumi zamieszkała na obrzeżach metropolii, w Ushigome. Dom, który zakupiła, był prosty i zdaniem pisarza brzydki, a jedynym, co mu się w nim podobało, była bliskość świątyni Kobudera<sup>55</sup>. Sama praca na uniwersytecie nie okazała się aż tak zła, jak Hearn sobie wyobrażał, w jego klasie znajdowali się bowiem byli uczniowie z Kumamoto i Matsue. Z jednym z nich, noszącym imię Otani, pisarz rozpoczął współpracę. Chłopak tłumaczył dla niego japońskie teksty, a on w zamian utrzymywał go i łożył na jego naukę. O ile Hearn wydawał się zadowolony z uczniów, o tyle nie mógł odnaleźć się w gronie pedagogicznym i rozmawiał jedynie z doktorem Toyamą<sup>56</sup>. W trakcie przerw semestralnych wraz z rodziną udawał się do

<sup>47</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 352-353, 358.

<sup>48</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 236.

<sup>49</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 358. W epoce Meiji niejapońscy naukowcy byli określani mianem konsultantów i rząd cesarski, chcąc przyciągnąć jak największą liczbę Europejczyków, którzy mieli przyspieszyć rozwój kraju, oferował im dużo wyższe pensje niż te przewidziane dla badaczy z Archipelagu.

<sup>50</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 245.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 249-253. Warto tu wspomnieć, że w języku japońskim *kokoro* zapisane znakiem 心 znaczy tyle co serce, umysł, duch.

<sup>52</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 355-356.

<sup>53</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 260-261.

<sup>54</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 360-362. W języku japońskim 地獄 – *jigoku*.

<sup>55</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 261.

<sup>56</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 362-367. Warto pamiętać, że w trakcie pracy Hearn na Uniwersytecie Tokijskim placówkę odwiedził sam cesarz Meiji. Jedynym wspomnieniem, jakie pisarz

Yaizu, malowniczej rybackiej wioski położonej zaraz nad Oceanem Spokojnym. To tam pisarz poznał rodzinę Otokichii, której przyjaźń cenił sobie do końca życia, i właśnie w Yaizu odzyskiwał spokój ducha<sup>57</sup>.

W 1896 roku na świat przyszedł drugi syn pisarza, Iwao<sup>58</sup>, a w niespełna rok później zmarł Nishida Sentaro, jeden z najbliższych przyjaciół Hearn<sup>59</sup>. W tym czasie rodzą się pierwsze szkice do *Hōrai*, opowiadania zawartego później w zbiorze *Kwaidan*<sup>60</sup>, oraz powstają zbiory esejów *Gleanings in Buddha Fields: Studies of Hand and Soul in the Far East* i *Exotics and Retrospectives*, w którym pisarz opisuje swoje wejście na górę Fudzi<sup>61</sup>.

Mniej więcej w tym okresie Setsuko zaczęła kupować zbiory legend i opowieści o duchach, które później opowiadała mężowi<sup>62</sup>. W efekcie w 1899 roku powstał zbiór opowiadań *In Ghostly Japan*<sup>63</sup>, a rok później – *Shadowings*<sup>64</sup>. Wydawcy Hearn postanowili opublikować jego pierwszą biografię i przesłali mu kopię do zatwierdzenia. Po jej przeczytaniu pisarz wpadł w furję i obraził się na autorów za to, że nie przedstawili go w lepszym świetle i nie pominęli niektórych faktów z jego życia. Rękopis skończył ostatecznie w ogniu<sup>65</sup>.

W 1899 roku na świat przyszedł trzeci syn małżeństwa Koizumich, Kiyoshi. Hearn uczył starsze dzieci angielskiego, opowiadał im bajki i legendy w dziwnej mieszaninie języka angielskiego i japońskiego<sup>66</sup>. Pisarz coraz częściej spędzał wieczory, słuchając opowieści o duchach, które Setsuko opowiadała prostym językiem i odtwarzała tak, by przyniosły jak największą przyjemność jej mężowi. Hearn postanowił również kolekcjonować i pisać *haiku* o owadach<sup>67</sup>.

Setsuko zaczęła także namawiać pisarza na wybudowanie domu. Powiększająca się rodzina i nieustannie rosnący status społeczny Hearn sprawiły, że nie wypadało mu już dłużej mieszkać w wynajmowanym domu. Ostatecznie w 1902 roku rodzina przeprowadziła się do nowego lokum, zaprojektowanego zgodnie z gustami Setsuko<sup>68</sup>.

---

zanotował na temat tego zdarzenia, było to, że z powodu ukłonu, w którym musiał trwać, zobaczył jedynie stopy cesarza.

<sup>57</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 279-280.

<sup>58</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 367.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 369.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 368-369.

<sup>61</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 280-282.

<sup>62</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 373.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 386-387. Należy zaznaczyć, że to właśnie w tym zbiorze znajduje się opowiadanie *A Mountain of Skulls*, które przedstawił Hearnowi Ernest Fenollosa, słynny badacz japońskiej sztuki.

<sup>64</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 283-284.

<sup>65</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 377-378.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 392-397.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 401-404.

<sup>68</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 286.

Z nadejściem zimy zdrowie pisarza pogorszyło się i zrezygnował z pracy na Uniwersytecie Tokijskim. Równocześnie ze Stanów Zjednoczonych Ameryki nadeszła propozycja pracy na stanowisku wykładowcy akademickiego, a zajęcia prowadzone przez Hearna miałyby dotyczyć Japonii. Pisarz nie był pewien, czy nadaje się do tej roli. W wyjeździe widział jednak szansę na lepszą edukację dla Kazuo. W 1903 roku na świat przyszło ostatnie z dzieci Koizumich, córka Suzuko<sup>69</sup>.

Jeszcze przed jej narodzinami, w czerwcu 1903 roku Hearn skończył pisać *Kwaidan*<sup>70</sup> i rozpoczął pracę wykładowcy języka i literatury angielskiej na Uniwersytecie Waseda<sup>71</sup>. Ostatnie miesiące swojego życia poświęcił zbiorowi 22 esejów opublikowanych w zbiorze *Japan, An Attempt at Interpretation*, który według jego biografów jest swoistym podsumowaniem 14 lat życia spędzonych w Japonii<sup>72</sup>. W rok później pisarz umiera, pozostawiając po sobie bogaty dorobek literacki i reporterski. Szybko staje się on legendą – pierwszy Europejczyk, który został naturalizowanym Japończykiem, przeniknął kulturę Archipelagu i, co najważniejsze, pisał o tej kulturze. Co jednak ukształtowało pisarza i człowieka, który z Lafcadio Hearna przeistoczył się w Koizumiego Yakumo? Czy to, czego doświadczył przed przybyciem do Japonii, mogło wpłynąć na sposób, w jaki odbierał swoją nową ojczyznę?

Ojciec Lafcadio, Charles Bush Hearn, był chirurgiem w wojsku brytyjskim. Wywodził się z irlandzkiej inteligencji, jednak w samej rodzinie panował niepotwierdzony ostatecznie mit o romskich korzeniach klanu Hearnów<sup>73</sup>. Matka Lafcadio – Rosa Tessima – prawdopodobnie była Greczynką pochodzącą z Malty, jednak jej dokładnego rodowodu nigdy nie udało się ustalić<sup>74</sup>. Charlesa spotkała około 1849 roku, gdy stacjonował na Leukadii. W tamtym okresie Grecja i Wyspy Jońskie podlegały jeszcze wpływom Wielkiej Brytanii, a lokalne kobiety uważane były przez stacjonujących tam wojskowych za niezwykle egzotyczne. Uczucie młodego mężczyzny do Rosy było tak wielkie, że nawet napaść, jakiej dopuścili się na nim bracia dziewczyny, nie ostudziła jego zapędów<sup>75</sup>. Zakochani uciekli przed nieprzychylnymi krewnymi na wyspę Santa Maura, gdzie wzięli ślub<sup>76</sup>.

To właśnie na tej wyspie w czerwcu 1850 roku urodził się Lafcadio Hearn. Data ta widnieje do dziś w Biblii należącej kiedyś do pisarza. Na marginesie

<sup>69</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 413-422.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 420.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 427.

<sup>72</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 297.

<sup>73</sup> Hearn zdaniem Lafcadio Hearna miało być nazwiskiem romskim. Zob. V. McWilliams, *op. cit.*, s. 4-6.

<sup>74</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 6-9.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 7-9.

zapisane alfabetem greckim zostało również jego pełne imię, Patrick Lafcadio Tessima Carlos Hearn, którego drugi człon otrzymał na pamiątkę wyspy, na której się urodził<sup>77</sup>.

W niespełna dwa lata później Charles został oddelegowany wraz ze swoją jednostką do Indii Zachodnich. Małżeństwo zdecydowało, że najlepszym wyjściem dla Rosy i małego Patricka będzie osiąść w Dublinie, gdzie znajdą się pod opieką Hearnów. Na Wyspy Brytyjskie Rosa udała się w towarzystwie brata Charlesa, Richarda. To właśnie on jako pierwszy spostrzegł, że relacje między młodą Greczynką a ich matką mogą okazać się niełatwe. Przede wszystkim Rosa nie знаła języka angielskiego ani zasad i etykiety panujących wśród ówczesnych wyższych warstw społecznych. Jej wybuchowa osobowość i brak cierpliwości do Patricka również nie wróżyły nic dobrego. Sam chłopiec prezentował się zresztą nie najlepiej; miał długie, sięgające ramion włosy i kolczyki w uszach, a jego pierwsze słowa były dziwną mieszaniną greckiego i angielskiego<sup>78</sup>.

Przecucia Richarda okazały się słuszne, brak komunikacji między Rosą a Elizabeth Hearn stopniowo przerodził się w konflikt i wydawało się, że nie da się uniknąć katastrofy. Z pomocą przyszła jednak Sarah Brenane, siostra Elizabeth. Bezdietna wdowa i praktykująca katoliczka czuła, że będzie jej łatwiej porozumieć się z Rosą. Kobieta postanowiła więc zabrać młodą Greczynkę i jej syna do swojej rezydencji w Rathmines<sup>79</sup>.

Pani Brenane nie tylko dała Patrickowi dach nad głową, ale zadbała również o jego formalną edukację oraz rozwój duchowy – pragnęła, by chłopiec stał się katolikiem. Ostatecznie, by mieć pewność, że finansowa i życiowa sytuacja dziecka jest stabilna i zależna wyłącznie od niej, pani Brenane postanowiła go adoptować. Ani Rosa, ani Charles nie oponowali przeciwko takiemu rozwiązaniu, a wręcz przeciwnie, z entuzjazmem się do niego odnieśli. Hearn do końca życia pozostał wdzięczny za okazane wsparcie, jednak gorliwość, z jaką jego ciotka nakłaniała go do życia zgodnie z dogmatami katolicyzmu, przyniosła odwrotny od zamierzonego skutek. Pisarz określał samego siebie jako poganina i wyznawcę piękna, dopiero późniejsze lata spędzone w Japonii sprawiły, że identyfikował się jako buddysta<sup>80</sup>.

Początkowo zmiana miejsca pozytywnie wpłynęła na Rosę, która uspokoiła się i poświęcała czas na naukę angielskiego. Jednak oddalenie od rodziny i zmiana otoczenia ze słonecznych i barwnych Wysp Jońskich na zimną i szarą Irlandię

<sup>77</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 1.

<sup>78</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 9-12.

<sup>79</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 12-15.

<sup>80</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 12-14.



wyraźnie odbiły się na jej psychice. Kobieta targnęła się na swoje życie, a z depresji wyrwał ją dopiero powrót Charlesa. W stadle Hearnów zapanował pozorny spokój i szczęście, którego owocem stał się James Daniel, brat, którego Patrick spotkał tylko raz w życiu<sup>81</sup>.

Jeszcze przed narodzinami drugiego syna Charles został wysłany na Krym<sup>82</sup>, by powrócić do Irlandii po dwóch latach, w 1856 roku. Wtedy również Charles i Rosa uznali, że ich związek nie ma sensu, i postanowili rozstać się na zawsze. Rosa powróciła na wyspę Santa Maura, a Charles szybko znalazł pocieszenie w ramionach swojej dawnej miłości. Dla Patricka wiązało się to z utratą obojga rodziców, z którymi już nigdy więcej się nie spotkał<sup>83</sup>.

Korzystając z nadarzającej się okazji, pani Brenane postanowiła całkowicie odciąć Patricka od jego „orientalnych” korzeni. Obcięła długie włosy chłopca i zaczęła ubierać go jak małego angielskiego gentlemena. Siedmioletni w tym czasie Patrick był dzieckiem wrażliwym i chorowitym, łatwo było go przestraszyć, niechętnie nawiązywał kontakty z obcymi<sup>84</sup>. Od wczesnego dzieciństwa wykazywał przejawy nadmiernie wybujałej wyobraźni, która później przyniosła mu sławę. Mniej więcej od piątego roku życia chłopiec sypiał we własnej sypialni, przy zgaszonym świetle. Restrykcje te wprowadziła jego ciotka, uznając, że dzięki temu Patrick szybciej zmeżnieje. Przyniosło to jednak nieprzewidziany skutek, mały Hearn zaczął bowiem mieć koszmary, które z czasem przerodziły się w omamy lub halucynacje. Nie tylko śnił o czarnym pokoju napełniającym się żółtym upiornym światłem, słyszał również głosy wabiących go demonów<sup>85</sup>.

Lęk w chłopcu dodatkowo podsycala bogobojność pani Brenane, która często zabierała go na modlitwy do zimnych, pełnych cienia irlandzkich katedr. Jej wykłady dotyczące Biblii, które wygłaszała w sposób nieprzystosowany do wieku Patricka, sprawiły, że Duch Święty w jego psychice pojawiał się jako przerażająca postać z dziecięcych koszmarów. Jedna z takich wizji miała szczególnie wpływ na dalsze losy Hearna i znalazła odbicie w jego twórczości. Wiązała się ona z postacią kuzynki Jane, młodej katoliczki, która spędzała jesień i zimą w domu pani Brenane. Dziewczyna chętnie opiekowała się Patrickiem, opowiadając

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 15-18.

<sup>82</sup> Na wojnę krymską (wojna z lat 1853-1856 „między Rosją a Turcją i jej sprzymierzeńcami: W. Brytanią, Francją i Sycylią” – *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 3, Warszawa 1997, s. 576).

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 18-19.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 21-22.

<sup>85</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 28-29. Interesujący jest fakt, że George Gould, jeden z biografów Hearna, który poznał go osobiście, uważał, że te halucynacje były efektem pogarszającego się wzroku chłopca. Gould z wykształcenia był okulistą i badał Hearna, gdy ten był już dorosłym mężczyzną.



mu o tajnikach wiary. Zaszokowana niewiedzą chłopca, który nie potrafił wyjaśnić, kim jest Bóg, postanowiła opowiedzieć mu o piekle. Jej historia była tak barwna, że Hearn wpadł w histerię<sup>86</sup>.

Chłopiec nie tylko unikał Jane do końca jej zimowego pobytu w posiadłości, ale również bardzo gorliwie życzył jej śmierci, dzięki której nie musiałby już nigdy oglądać znieawidzonej kobiety. Wraz z nadejściem wakacji Jane wyjechała, a Patrick zapomniał o całym zdarzeniu. Jednak pewnego dnia, późną jesienią, gdy wracał wieczorem do swojego pokoju, spostrzegł kuzynkę Jane wchodzącą do jednej z gościnnych sypialni. Chcąc się przywitać, pobiegł za nią, wołając jej imię, kobieta obróciła się w jego kierunku i chłopiec ku swojej ogromnej zgrozie spostrzegł, że nie ma ona rysów twarzy. W miejscu oczu, nosa i ust widniała gładka biała skóra przypominająca skorupkę jajka<sup>87</sup>.

Ku jeszcze większemu przerażeniu chłopca okazało się, że kuzynki Jane wcale nie było w tym czasie w domu. Przyjechała dopiero kilka tygodni później, by niebawem umrzeć na tajemniczą chorobę i pozostawić Hearnowi w spadku swoją niewielką biblioteczkę<sup>88</sup>. Ów podarunek nie ukoił jednak lęku chłopca przed duchem kuzynki. Gdy Patrick otrzymał swój pierwszy katechizm, z którego dowiedział się o istnieniu innych bogów niż judeochrześcijański Jahwe, zaczął się do nich modlić, licząc na to, że uchronią go oni przed gniewem Jane. Mniej więcej w tym okresie zetknął się również ze sztuką antyczną, która rozwinęła w nim miłość do piękna i zainteresowanie rysunkiem<sup>89</sup>.

Równie duży wpływ co literatura na kształtowanie wyobraźni młodego Patricka miały wakacyjne wyjazdy, na które zabierała go pani Brenane. W trakcie jednego z nich zaprzyjaźnił się ze swoim dalekim kuzynem Robertem Elwoodem. Chłopcy spędzali ciepłe dni na wędrownkach po wzgórzach i łąkach. Robert opowiadał legendy o wrózkach i razem z Patrickiem szukali zaczarowanych kręgów, dzięki którym można było dostać się do nadprzyrodzonego świata. Najintensywniejszym wspomnieniem Hearn z tamtego okresu jest pojawienie się rzymskiego harfiarza. Chłopca tak bardzo wzruszyła jego muzyka, że uznał, iż mężczyzna musi być magiem<sup>90</sup>. Gdy pani Brenane nie zabierała swojego podopiecznego do Elwoodów, celem ich wypraw stawało się Bangor. To właśnie w tej nadmorskiej miejscowości Patrick spotkał starego kapitana, który nie tylko opowiadał chłopcu o swoich przygodach na morzu, ale również o Chinach i Japonii. Dom mężczyzny

<sup>86</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 24-26.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 27-28.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 29-30.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 32-34.

<sup>90</sup> N.H. Kennar, *op. cit.*, s. 23-26.

pefen był pamiętek z tych krajów i zapewne właśnie one odpowiadają za pierwszy kontakt Hearn z Orientem<sup>91</sup>.

Dzieciństwo Hearn zakończyło się w 1863 roku, wraz z jego wyjazdem do chrześcijańskiej szkoły St. Cuthbert's College w Ushaw<sup>92</sup>. Bujna wyobraźnia, skłonność do fantazji i robienia żartów z kolegów szybko przyniosły mu opinię nieszkodliwego dziwaka. Większy problem niż zachowanie chłopaka stanowiło jego podejście do nauki i prawd religijnych. Osiągał świetne wyniki w przedmiotach związanych z literaturą. Fascynował go antyk, wikingowie i berserkerzy, a wyjątek od tej reguły stanowiła współczesna literatura francuska<sup>93</sup>. Pani Brenane planowała dla swojego podopiecznego karierę księdza i wróżyła mu świetlaną przyszłość. Wychowawcy z Ushaw nie odnaleźli jednak w chłopcu nawet cienia powołania do roli duchownego. Hearn ogłosił się samozwańczym panteistą i przeciwnikiem spowiedzi. W trakcie jednej z nich wyznał, że jego marzeniem jest bycie kuszonym przez szatana. Chciał, aby diabeł ukazał mu się pod postacią pięknej kobiety, której namowom mógłby ulec<sup>94</sup>.

Pomimo trudnego charakteru Patrick pozostał w szkole do roku 1866, kiedy to zubożała pani Brenane nie mogła już dłużej łożyć na jego chesne. Oprócz pogłębiania niechęci Hearn wobec religii chrześcijańskiej pobyt w Ushaw przyniósł jeszcze jeden nieodwracalny skutek<sup>95</sup>. W trakcie zabawy na karuzeli sznurowej jeden z rówieśników Patricka wypuścił z rąk linę, która uderzyła chłopca w lewe oko, pozbawiając go częściowo wzroku. Hearn już wcześniej miał problemy z widzeniem, cierpiał na silną krótkowzroczność, jednak to właśnie wypadek sprawił, że stał się niepewny siebie i neurotyczny. Uważał, że lewa część jego twarzy została całkowicie zeszpecona i była przerażająca dla ludzi. Stąd też wziął się jego charakterystyczny sposób pozowania do zdjęć, na których albo pokazywał wyłącznie prawy profil, albo przymykał oczy tak, by jego „kalectwo” nie zostało uwiecznione<sup>96</sup>.

W 1866 roku, po opuszczeniu szkoły, został wysłany do Londynu. Miał mieszkać w ubogiej dzielnicy portowej w domu należącym do Catherine Delaney, byłej służącej pani Brenane. Starsza dama, zawiedziona zachowaniem Patricka i mająca coraz większe problemy finansowe, uznała, że dzięki pobytowi w wielkim mieście chłopak wydorosłeje. Niestety efekt ponownie był odmienny od oczekiwanego<sup>97</sup>.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>93</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 38-42.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>95</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 30-32, 50.

<sup>96</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 44-45.

<sup>97</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 52-54.

Zamiast znaleźć sobie pracę lub pomagać mężowi Catherine, Hearn włóczył się po ulicach Londynu, zadawał z biedotą, żył w skrajnej nędzy, a do domu wracał tylko w wypadku skrajnego wyczerpania lub głodu<sup>98</sup>. Istnieje mało pewnych informacji z tego okresu życia pisarza, wiadomo tylko, że w Londynie spędził około roku. Prawdopodobnie właśnie wtedy zrodziła się w pisarzu niesamowita wręcz zdolność obserwacji i wyczuwania atmosfery miejsc, co później stało się istotną cechą jego twórczości.

Zaniepokojona sytuacją pani Brenane postanowiła jeszcze raz pomóc Hearnowi. Wysłała go do Francji, gdzie miał uczęszczać do Les Petits Precepteurs, katolickiej szkoły nieopodal Rouen. Pomimo że restrykcyjna i bogobojna atmosfera placówki nie odpowiadała buntownicznemu charakterowi młodzieńca, zakochał się on w języku francuskim i tamtejszej literaturze. Czytał wówczas między innymi Gautiera, Baudelaire'a, Flauberta oraz Dumasa. Uważa się, że właśnie ten okres miał największy wpływ na kształtowanie się jego stylu i smaku literackiego<sup>99</sup>.

W samej szkole nie zabawił długo, źródła wskazują na to, że przed upływem dwóch lat uciekł on z placówki i udał się do Paryża. W mieście ponownie podjął tułaczę życie obserwatora zatłoczonych ulic i przemierzających je mas ludzkich<sup>100</sup>. Ten okres swobody został zakończony ponowną – tym razem ostateczną, ponieważ po niej opiekunka zerwała wszelki kontakt z podopiecznym – reakcją pani Brenane. W 1869 roku Hearn otrzymał pieniądze na podróż do Stanów Zjednoczonych i udał się do Cincinnati, do człowieka nazwiskiem Cullinane, który zobowiązał się pomóc mu w Nowym Świecie<sup>101</sup>. Właśnie wtedy, opuszczając zniechęconą katolicką Europę, przyszły pisarz zdecydował się na zmianę imienia i z Patricka stał się Lafcadiem<sup>102</sup>.

Pierwsze lata w Cincinnati były niezwykle trudne. Pomimo możliwości zamieszkania u pana Cullinane'a i wsparcia finansowego z jego strony Hearn postanowił działać na własną rękę. Początkowo pracował jako uliczny sprzedawca, jednak nie przynosiło mu to zysków i wylądował na bruku. Rola człowieka od wszystkiego w jednym z lokalnych hoteli dała mu dach nad głową, ale nie jedzenie. Sypiając w stajniach i na ulicy, zaczął pisać proste zabawne historyjki do gazet. Najdłuższą i najbardziej znaczącą z nich była opowieść o bohaterze obdarzonym nadludzkimi zdolnościami – nie musiał jeść, a mimo to był niezwykle silny<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 47-48.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s. 49-50.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 49-50.

<sup>101</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 63-64.

<sup>102</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 51.

<sup>103</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 53-55.

Los Hearn poprawił się nieznacznie po spotkaniu Henry'ego Watkina, starego drukarza, który zgodził się uczyć go fachu. Watkin dał pisarzowi dach nad głową i jedzenie oraz obdarzył go przyjaźnią, która przetrwała aż do śmierci tego drugiego. Początkowo Hearn zajmował się składem książek, korektą i edycją tekstów. Gdy nie pracował, czytał przygotowywane do druku dzieła i w ten sposób zapoznał się między innymi z twórczością Edgara Allana Poea i Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna<sup>104</sup>. To właśnie Watkin nadał pisarzowi słynny przydomek The Raven<sup>105</sup>, który miał odzwierciedlać pesymistyczny, wrażliwy i bardzo uczuciowy charakter pisarza<sup>106</sup>.

Watkin wiedział o marzeniu Hearn, którym było zostanie pisarzem pracującym jako wolny strzelec, ale rozumiał przy tym, jak trudna i długa droga stoi przed jego podopiecznym. Postanowił przedstawić Lafcadio swojemu przyjacielowi, kapitanowi L. Barneyowi, który był wówczas właścicielem „Trade List”. W czasopiśmie Hearn pełnił funkcję redaktora, jednak z czasem stał się jednym z głównych autorów. Jego najśłynniejszym artykułem z tego okresu jest fantazja na temat podróży balonem nad Atlantykiem<sup>107</sup>.

Chcąc zarabiać więcej i rozwijać swoje możliwości, Hearn przeszedł do większego periodyku „Cincinnati Enquirer”, należącego do pułkownika Johna Cockerilla<sup>108</sup>. Pierwsze artykuły dla nowego czasopisma były recenzjami literackimi, między innymi *Idylls of the King* Alfreda Tennysona oraz całokształtu twórczości Henry'ego Jamesa. Kolejne koncentrowały się już na tematyce, która stanie się charakterystyczna dla tego okresu działalności Hearn – folklorze i życiu lokalnej społeczności. Odwoływał się w nich do wierzeń i zwyczajów żydowskich, hinduskich, ale i kreolskich. Jego zainteresowanie śmiercią i przemijaniem skłoniło go do poszukiwania tematów w kostnicach, szpitalach dla ubogich czy domach starców<sup>109</sup>. Sprawilo to, że stał się jednym z nocnych reporterów, odpowiedzialnych za kontakty z policją i opisywanie miejsc zbrodni<sup>110</sup>.

Sprawą, która przyniosła Hearnowi sławę, było tak zwane morderstwo w Tanyard. Zbrodnia ta zaszokowała społeczność Cincinnati ze względu na swoje okrucieństwo i sposób, w jaki sprawca pozbył się zwłok. Ciało ofiary zostało bowiem wrzucone do pieca wędzarskiego, w którym uległo swego rodzaju kremacji.

<sup>104</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 65-66.

<sup>105</sup> The Raven – kruk; jest to nawiązanie do słynnego wiersza E.A. Poea o tym samym tytule. Watkin uważał, że Hearn przypominał Poea wyglądem i charakterem.

<sup>106</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 57.

<sup>107</sup> Prawdopodobnie ten artykuł był inspirowany twórczością E.A. Poea. *Ibidem*, s. 58.

<sup>108</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 74-75.

<sup>109</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 59-63.

<sup>110</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 76.

Hearn opisał całą sprawę z niezwykłą szczegółowością, nie tylko przedstawił domniemany przebieg zbrodni, ale również stan zwłok po otwarciu pieca. Nie oszczędził swoim czytelnikom nawet opisu zapachu, który wydzielało częściowo spalone ciało, a cały artykuł opatrzył dodatkowo własnoręczną ilustracją<sup>111</sup>.

Wzrost popularności pisarza wiązał się z wyższymi zarobkami. Postanowił zatem zainwestować i wraz z Henrym Farnym otworzył swój własny tygodnik. W „Ye Giglampz” (tak zostało nazwane pismo) Hearn mógł wreszcie publikować własne opowiadania oraz tłumaczenia z języka francuskiego, a także przedstawiać swoje opinie na temat sztuki, społeczeństwa czy polityki. W tygodniku pojawiały się również teksty poprawiane przez Hearna, tłumaczenia słynnego pisma „Punch”, a także komiksy, przy których pisarz pracował z Farnym. Pomimo wielkiego zaangażowania obu mężczyzn w przedsięwzięcie „Ye Giglampz” działało tylko dziewięć tygodni<sup>112</sup>.

Mniej więcej w okresie zawieszenia wydawania „Ye Giglampz” Hearn poznał Althee Foley. Dziewczyna była Kreolką o „kawowej skórze” i wielkich czarnych oczach. Urodziła się jako niewolnica i po wyzwoleniu w 1863 roku przybyła do Cincinnati<sup>113</sup>. Pracowała w hotelu, w którym ówczesnie mieszkał Hearn. Pisarz spotykał ją najczęściej w kuchni i tam, przy niewyszukanych potrawach, rozmawiał z Althee o jej przeszłości. Oboje byli doświadczeni przez los i właśnie w cierpieniu znaleźli wzajemne zrozumienie. Uważa się, że w 1874 roku para wzięła ślub<sup>114</sup>. Zweryfikowanie tej informacji jest o tyle skomplikowane, że nie istnieje żaden dokument potwierdzający zawarcie związku małżeńskiego, ponadto w Cincinnati nie dopuszczano wtedy do legalizacji związków międzyrasowych<sup>115</sup>.

Do zrezygnowania z tego szalonego jak na ówczesne standardy posunięcia próbowali namówić Hearna wszyscy przyjaciele, z samą Althee włącznie. Był on jednak nieugięty. Początkowo małżeństwo pisarza było szczęśliwe, uczynił on centrum swoich zainteresowań kulturę kreolską, z której wywodziła się jego żona. Niestety, lokalna prasa obrała sobie pisarza i Althee za źródło skandalu i niekończących się plotek. Doprowadziło to do zwolnienia Hearna z „Enquire-ra” i podjęcia przez niego próby samobójczej, od której ostatecznie odwieśli go przyjaciele<sup>116</sup>.

<sup>111</sup> R. Wilhelm, *The Tanyard Murder*, [w:] *Murder by Gaslight*, [on-line:] <http://www.murderbygaslight.com/2010/09/tanyard-murder.html#more> – 20 V 2020.

<sup>112</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 65-66.

<sup>113</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 82-83.

<sup>114</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 67.

<sup>115</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 83.

<sup>116</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 68-70.

W 1876 roku los na nowo uśmiechnął się do Hearn i dostał on pracę w „Cincinnati Commercial”<sup>117</sup>. Początkowo pisywał na różne tematy zlecone przez czasopismo, z czasem jednak skoncentrował się na literaturze oraz zjawiskach nadprzyrodzonych z okolic Cincinnati. W swoich artykułach przybliżał czytelnikom rytuały voodoo<sup>118</sup> lub opowiadał o żydowskiej rzeźni, w której można było pić krew. Jednocześnie chętnie podejmował tematykę związaną z lokalnymi pieśniami, przysłowiami czy przepisami kulinarnymi<sup>119</sup>.

Niebawem popularność jego esejów i artykułów sprawiła, że dostał własną kolumnę w „Commercial” zatytułowaną *Literary Notes*. Była ona poświęcona ciekawym literackim wydarzeniom i publikacjom. Hearn pisał w niej o autorach i książkach z niemal całego świata, w tym między innymi Francji, Hiszpanii, Indii, Rosji czy krajów skandynawskich<sup>120</sup>. Coraz poważniej zaczął też myśleć o karierze tłumacza z języka francuskiego. Przetłumaczył *Avatar* Théophile’a Gautiera, jednak nie znalazł dla niego wydawcy. Podobny los spotkał opowiadania ze zbioru *One of Cleopatra’s Nights* (oryg. tytuł to *Une nuit de Cléopâtre*)<sup>121</sup> i poemat prozą *The Temptation of Saint Anthony* (*La tentation de Saint Antoine*)<sup>122</sup> Flauberta, które zostały wydane dopiero w latach 90. XIX wieku<sup>123</sup>.

Bliskim przyjacielem Hearn’a w tamtym okresie został Henry Krehbiel, dziennikarz i krytyk muzyczny. Pomimo różnic charakteru i nieustannych kłótni o kwestie religijne mężczyźni rozwijali swoją znajomość, bazując na wspólnych zainteresowaniach folklorem muzycznym<sup>124</sup>. To właśnie Krehbiel jako pierwszy zauważył pogarszający się stan psychiczny przyjaciela, który coraz gorzej znosił zimy w Cincinnati. Wpływały one na nastrój Hearn’a, który wraz ze zmianą pogody stawał się bardziej nerwowy i wybuchowy. Coraz gorzej układało się również jego małżeństwo, Althee jedynie go irytowała, a ich związek pisarz zaczął postrzegać jako błąd, który szybko musi zostać naprawiony. Ostatecznie rozwiódł się z żoną i postanowił opuścić Cincinnati<sup>125</sup>.

W 1877 roku wyruszył wzdłuż Missisipi do Nowego Orleanu. Miał przy sobie wszystkie zaoszczędzone pieniądze, a przed nim rysował się niepewny los związany

<sup>117</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 86.

<sup>118</sup> Jedna z afrykańskich religii uznawanych za czarną magię, która przybyła do Stanów Zjednoczonych wraz z niewolnikami. J.A. Coleman, *The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes*, London 2007, s. 1087.

<sup>119</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 70-72.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>121</sup> Czyli *Noc Kleopatry*.

<sup>122</sup> Czyli *Kuszenie świętego Antoniego*.

<sup>123</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 77.

<sup>124</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 81-83.

<sup>125</sup> *Ibidem*, s. 84-85.



z całkowitą zmianą otoczenia i brakiem konkretnych perspektyw. Wiadomo, że w trakcie swojej podróży był zmuszony zatrzymać się na dłuższy czas w Memphis, które uznał za brzydkie, szare i dotknięte jakimś wielkim nieszczęściem<sup>126</sup>. Być może to właśnie smutna deszczowa atmosfera sprawiła, że Hearnowi zaczęło się wydawać, iż ktoś ciągle za nim podąża. Pisarz podejrzewał, że zrozpaczona Althee przeklęła go i teraz podąża jego śladem, by wyrządzić mu krzywdę<sup>127</sup>. Jego lęki rozwiała dopiero dalsza podróż do Nowego Orleanu. Południe Stanów Zjednoczonych zachwycało pisarza, czemu dał wyraz w artykule napisanym dla „Cincinnati Commercial”, *Fair Paradise of the South*<sup>128</sup>. Dzięki niemu Hearn został korespondentem gazety z Cincinnati i tworzył artykuły dotyczące swojej podróży i życia w nowym miejscu. Przybrał też pseudonim – Ozias Midwinter<sup>129</sup>.

W Nowym Orleanie spodobała się pisarzowi przede wszystkim dzielnica francuska i różnorodność mieszkańców; tutejsi Kreole wydawali się Hearnowi szlachetni i jeszcze bardziej egzotyczni. Zaczął więc tłumaczyć ich podania i pieśni, choć, jak sam przyznawał, robił to w sposób raczej swobodny i często zmieniał treść oryginału<sup>130</sup>.

W 1878 roku Hearn rozpoczął pracę w nowoorleańskim czasopiśmie „The Item”. Jego tytuł odnosił się do „rzeczy” sprowadzanych z Europy i to właśnie literaturą europejską zajął się Hearn<sup>131</sup>. Dzięki esejom i artykułom zamieszczanym w „The Item” zyskał opinię znawcy literatury ze Starego Kontynentu i udało mu się w końcu opublikować tłumaczenie dwóch utworów Gautiera *The Mummy’s Foot* (tytuł oryg. *Le pied de momie*)<sup>132</sup> i *Arria Marcella*<sup>133</sup>. Zaczął również prowadzić polemikę z innymi tłumaczami i stworzył esej dotyczący przekładu poezji Poego przez Baudelaire’a<sup>134</sup>. Coraz chętniej pisywał też artykuły o tematyce społecznej. Krytykował niewolnictwo, wyzysk, ale i sufrażystki, których ruch uważał za szkodliwy. Fascynowała go nauka. Głosił teorię o ociepleniu klimatu, ale i o stworzeniu morza na Saharze<sup>135</sup>.

Rosnąca popularność sprawiła, że Hearn mógł w końcu pozwolić sobie na wynajem pokoju w dzielnicy francuskiej. Znajdował się on w starym, kolonialnym

<sup>126</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 88-90.

<sup>127</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 94.

<sup>128</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 91.

<sup>129</sup> *Ibidem*, s. 60, 89. Inspiracją dla tego przydomka była twórczość Wilkiego Collinsa, a dokładnie powieść *Armada*.

<sup>130</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 96-100.

<sup>131</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 102-103.

<sup>132</sup> Czyli *Stopa mumii*.

<sup>133</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 108.

<sup>134</sup> *Ibidem*, s. 114-116.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 112-113.



domu, na którego parterze swój biznes prowadziła kreolska wróżka przepowiadająca przyszłość<sup>136</sup>. Pokój, choć przestronny, był na wpół zniszczony i zaniedbany, fascynował on jednak pisarza, ponieważ od służącej dowiedział się, że można w nim zobaczyć ducha<sup>137</sup>. Niestety wilgoć panująca w Nowym Orleanie nie służyła zdrowiu Hearn. Zaczął częściej chorować, a jego oko szybciej się męczyło, powodując przy tym silne bóle głowy<sup>138</sup>.

Korzystając z lokalnej różnorodności, Hearn udał się na coroczny bal Quadroon<sup>139</sup>, gdzie spotkał dziewczynę, która postanowiła nawiedzać go w snach:

Nie myśl, że przesadzam! Nie masz pojęcia, jak silną moc opętywania posiadają niektóre z tych dziwnych węzowych kobiet. Sny [o niej] stały się ostatnio coraz bardziej mgliste i ostatecznie zniknęły. Jednak kiedy to piszę, nie śmiem twierdzić, że zostałem wyleczony<sup>140</sup>.

Sytuacja ta pokazuje skłonność Hearn do łączenie wydarzeń z życia codziennego ze swoimi fantazjami i rojeniami. Wydaje się jednak, że od tamtego momentu tajemnicza kobieta zniknęła z jego życia, gdyż nie pojawiła się więcej w żadnych zapiskach. Pisarza zajmowały już inne sprawy, ponownie zaczął uczyć się hiszpańskiego<sup>141</sup> i postanowił założyć tanią jadłodajnię. W ten sposób chciał uniezależnić się od pracy dziennikarskiej. Niestety przedsięwzięcie nie przyniosło większych dochodów, a po niespełna roku wspólnik Hearn uciekł z pozostałymi pieniędzmi i kucharzem<sup>142</sup>. Na dodatek „The Item” znajdowało się w coraz gorszej sytuacji finansowej, a sprzedaż czasopisma ciągle spadała. Kierując się doświadczeniem z Cincinnati, Hearn zasugerował, by na pierwszej stronie publikować komiksy. Rysunki o komicznej, ale równie często i poważnej tematyce uratowały na pewien czas gazetę<sup>143</sup>. By spłacić długi, pisarz zaczął pisać dla „Democrat” w rubryce *Foreign Press*, gdzie publikował tłumaczenia z francuskiego, między innymi Baudelaire’a, Flauberta, Huysmansa, Lotiego i Maupassanta<sup>144</sup>. W 1882 roku

<sup>136</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 102-103.

<sup>137</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 109-112.

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 112.

<sup>139</sup> Quadroon to określenie stosowane wobec mieszkańców Nowego Orleanu, którzy w jednej czwartej wywodzili się od ciemnoskórych niewolników.

<sup>140</sup> „Don’t think I am exaggerating. You have no idea of the strange fascination possessed by some of these serpent women. And at last the dreams became vaguer and have finally vanished. Yet as I write I do not dare to state that I am cured”. Zob. V. McWilliams, *op. cit.*, s. 118.

<sup>141</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 104.

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 107-108.

<sup>143</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 124-125.

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 127-128.

wydał swoją pierwszą książkę, w której zawarte były przekłady wybranych dzieł Gautiera. W skład tomu *One of Cleopatra's Nights* oprócz opowiadania tytułowego weszło pięć innych: *Clarimonde*, *Arria Marcella*, *The Mummy's Foot*, *Omphale* oraz *King Candaule*<sup>145</sup>. Główną tematyką podejmowaną w autorskich tekstach przez Hearn nadal pozostawał folklor i szuka ludowa, w tym okresie zaczął też pracować nad książką z przysłowiami kreolskimi<sup>146</sup>.

Dużym przełomem w świadomości artystycznej i duchowej Hearn było poznanie porucznika O.T. Crosby'ego<sup>147</sup> i młodego lekarza Rudolpha Matasa<sup>148</sup>. Pierwszy zapoznał go z twórczością Herberta Spencera, która stała się dla niego istnym objawieniem. Drugi zaznajamiał Hearn z tajnikami medycyny i toczył z nim długie dyskusje na temat świadomości ciała po śmierci<sup>149</sup>. Matasa w pisarzu fascynowała jego osobowość. Potrafił godzinami dyskutować z nim o filozofii Spencera i porównywać ją do buddyzmu i *shintō*<sup>150</sup>.

Pod wpływem fascynacji filozofią wschodu Hearn stworzył serię zatytułowaną *Stray Leaves from Strange Literature*. W jej skład wchodziły opowiadania, wiersze i pieśni z Indii, Persji, Polinezji, ale również Finlandii oraz Francji. Publikowane były w „The Democratic Times” i ugruntowały jego pozycję jako pisarza-poety<sup>151</sup>. Hearn nie zapominał przy tym o swojej fascynacji kulturą kreolską. W 1884 roku ukazały się *La Cuisine Creole* oraz *Gombo Zhebes* – przysłowia kreolskie. O swoim doborze tematów sam pisarz mówił: „Myślę, że człowiek powinien poświęcić się w pełni jednej rzeczy, by odnieść sukces: dlatego poświęciłem się dla kultu Dziwnego, Osobliwego, Obcego, Egzotycznego, Potwornego. To całkowicie odpowiada mojemu charakterowi”<sup>152</sup>.

W tym samym 1884 roku w Nowym Orleanie miała miejsce Wystawa Światowa. Zadaniem Hearn było opisanie ekspozycji związanej z Japonią. Jego doradcą był przysłany przez japoński rząd Hattori Ichizo, specjalista z dziedziny historii sztuki<sup>153</sup>. Dwa lata później pisarz wydał książkę nawiązującą do kultury Dalekiego Wschodu *Chinese Ghosts*. W skład tomu weszło sześć opowiadań

<sup>145</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>146</sup> *Ibidem*, s. 120-125.

<sup>147</sup> *Ibidem*, s. 140.

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>149</sup> *Ibidem*, s. 149-150.

<sup>150</sup> *Ibidem*, s. 151-152.

<sup>151</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 126-127.

<sup>152</sup> „I think a man must devote himself to one thing in order to succeed: so I have pledged me to the worship of the Odd, the Queer, the Strange, the Exotic, the Monstrous. It quite suits my temperament”. Zob. V. McWilliams, *op. cit.*, s. 161-162.

<sup>153</sup> *Ibidem*, s. 173-174.

„zaczerpniętych” z chińskiego folkloru<sup>154</sup>. Następnym dziełem Hearn było tłumaczenie z Pierre’a Lotiego. Tekst ten był swego rodzaju wyróżnieniem – Loti osobiście przesłał mu nieopublikowane jeszcze fragmenty swojego dziennika i poprosił o ich przetłumaczenie<sup>155</sup>.

W 1887 roku pisarz zdecydował się na opuszczenie Nowego Orleanu i udał się do Nowego Jorku. Spotykał się tam z przedstawicielami czasopisma „Harper’s Monthly”. Zatrudnili oni Hearn’a jako swojego korespondenta i wysłali do Indii Zachodnich. Już w czerwcu pisarz popłynął na Trynidad<sup>156</sup>. Po drodze miał możliwość zobaczenia Martyniki, na której zachwyił go lokalny koloryt i egzotyczni mieszkańcy. Zdecydowanie mniej do gustu przypadły mu Barbados i Grenada<sup>157</sup>. Efektem tej wyprawy stały się dwa artykuły: *Colours and Emotions* dla „The Times-Democrat”<sup>158</sup> oraz *Midsummer Trip to the West Indies* opublikowany w „Harper’s Monthly”<sup>159</sup>.

Hearn wrócił ostatecznie do Nowego Jorku, jednak pozostał tam niespełna tydzień, by ponownie, pomimo braku perspektyw na zatrudnienie, wypłynąć na Martynikę<sup>160</sup>. Na wyspie spędził dwa lata, prowadził w tym czasie spokojne i szczęśliwe życie<sup>161</sup>. Zarząd „Harper’s Monthly” zgodził się, by nadal pisał swoje podróżnicze reportaże, które ukazały się później w formie książki zatytułowanej *Two Years in the French West Indies*<sup>162</sup>. Z tego okresu pochodzi również powieść o powstaniu zbrojnym lokalnej ludności na Martynice i fascynacja wierzeniami dotyczącymi zombie. W 1889 roku Hearn powrócił do Stanów Zjednoczonych, by doglądać procesu wydawania swoich najnowszych publikacji. Nowy Jork powitał go brzydką pogodą oraz głośną, brudną i szarą cywilizacją. W pisarzu natychmiast zrodziło się postanowienie ponownego wyjazdu w cieplejsze, orientalne okolice<sup>163</sup>. W 1890 roku Hearn wyruszył do Japonii, gdzie przyszło mu spędzić ostatnie 14 lat życia. Archipelag szybko stał się pierwszą i jedyną duchową ojczyzną pisarza. Dzięki niemu pisarz odzyskał spokój ducha oraz przeszedł do historii jako jeden z pierwszych badaczy, którym udało się zrozumieć Japonię i jej kulturę.

Interesującym zbiegiem okoliczności może wydawać się fakt, że życie pisarza, niczym swoista klamra kompozycyjna, kończy i otwiera wyspa. Wszystkie

<sup>154</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 109-110.

<sup>155</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 180.

<sup>156</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 148, 152.

<sup>157</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 200-204.

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 201.

<sup>159</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 152.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>161</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 214-223.

<sup>162</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 152.

<sup>163</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 223-237.

biografie Lafcadio Hearna zaczynają się bowiem na długo przed narodzinami pisarza. Ich autorzy odwołują się aż do czasów przed naszą erą, by opisać otoczenie, w jakim Hearn przyszedł na świat. Wyspa Leukadia, skąd pochodziła matka pisarza, nie tylko dała imię późniejszemu znawcy Japonii, ale miała również symboliczne znaczenie. Położona na Morzu Jońskim, słynęła ze świątyni Apolla, boga poezji i sztuki, oraz faktu, że to właśnie na niej samobójstwo miała popełnić poetka Saffo<sup>164</sup>. Czy te historyczno-mityczne realia miały istotny wpływ na życie Hearn, wydaje się wysoce wątpliwe, jednak stanowiły one idealne tło dla początku legendy, jaką stało się życie pierwszego naturalizowanego Japończyka – Koizumiego Yakumo.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 1-3.



## Rozdział 3

---

# Serce i rozum – niepokoje artystyczne Europy i modernizacja Japonii

### 3.1. W kręgu potencjalnych inspiracji<sup>1</sup> zachodnich

Na twórczość Lafcadio Hearn duży wpływ wywarło jego życie prywatne. Wychowany w Irlandii przez głęboko wierzącą krewną, z dzieciństwa zapamiętał najlepiej chłód wiejskiego kościoła. Od początku wpajana była mu doktryna chrześcijańska, która z czasem stała się dla pisarza symbolem samotności i niezrozumienia. Jednocześnie to właśnie w okresie dzieciństwa obudziło się w nim zainteresowanie folklorem, które nie tylko trwało do końca jego życia, ale zdefiniowało też całą jego twórczość<sup>2</sup>. W młodości Hearn otrzymał klasyczną edukację, zapoznając się z wybitnymi twórcami literatury i sztuki zachodniej. Pisarz, urodzony na początku drugiej połowy XIX wieku, czytywał przede wszystkim dzieła światowego romantyzmu. Zafascynowany tym, co niesamowite i nadprzyrodzone, odnalazł w tej literaturze wszystkie elementy, które nie tylko ukształtowały jego wyobraźnię, ale z czasem zaczęły również być formą ucieczki od otaczającej go rzeczywistości.

Tematem przewodnim dzieł romantyków było działanie sił niewyjaśnionych, fatum lub klątwy. Pojawiały się w nich niezliczone rodzinne sekrety i tajemnice,

---

<sup>1</sup> Termin „inspiracja” stosowany jest w tym rozdziale w znaczeniu zdefiniowanym przez Wacława Stróżewskiego, jako nośnik wartości, łącznik między tym, co jest ich jeszcze pozbawione, a wartościami właśnie, jako coś, co jest aksjologicznym wynikiem działania wartości. Stróżewski zwraca także uwagę na to, że inspiracja tkwi w twórcy w stanie uśpienia, czekając na odpowiedni moment, by się ujawnić. W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 308, 318.

<sup>2</sup> W.K. McNeil, *Lafcadio Hearn, American Folklorist*, „The Journal of American Folklore” vol. 91, 1978, no. 362, s. 947-967.

a nocną ciszę przerywały okrzyki przerażonych ludzi i ryki nadprzyrodzonych istot. Zdarzenia te przedstawiane były na tle średniowiecznego zamku, klasztoru, odległych górskich pustkowi czy egzotycznych miejsc, w które nie dotarła jeszcze cywilizacja. Obecny w nich folklor i fantastyka były tym, co podsycało fascynację Hearn<sup>3</sup>. Ponadto we francuskim romantyzmie, którego autorów Hearn wysoko sobie cenił i tłumaczył na angielski, wyraźnie widoczne były doświadczenia rewolucji francuskiej, która wstrząsnęła życiem ówczesnych ludzi. Przede wszystkim zmieniła ona radykalnie pozycję arystokracji, która przestała sprawować mecenat nad artystami. Doprowadziło to do zubożenia twórców, równocześnie dając im większą swobodę w wyborze tematów i środków ekspresji. Istotny był również wzrost liczby czytelników, coraz więcej osób umiało czytać, a druk i prasa sprawiły, że książki stawały się coraz bardziej dostępne. Zmienił się również sposób kształcenia, zrezygnowano z klasycystycznego programu nauczania, a sama edukacja powoli przestawała być przywilejem elit<sup>4</sup>.

Na popularyzację czytelnictwa silny wpływ miał również rozwój gazet, w których oprócz szerokiego wachlarza doniesień dotyczących codzienności zaczęły pojawiać się również powieści w odcinkach. Redaktorami czasopism zostawali najczęściej pisarze, co pozwalało im nie tylko publikować własne teksty, ale także kształtować gusta i opinie czytelników<sup>5</sup>.

### 3.1.1. Gotyk i groza – między literaturą wysoką a popularną

Wśród nurtów literatury romantycznej, dostarczającej Hearnowi najwięcej inspiracji, znajduje się powieść gotycka, nazywana również powieścią grozy, która pojawiała się w drugiej połowie XVIII wieku<sup>6</sup>. Ten specyficzny nurt, do dziś znajdujący się na pograniczu literatury wysokiej i popularnej, zawdzięcza swoją mylącą nazwę podtytułowi *Gothic Story*, który dodano do powieści Horace’a Walpole’a *The Castle of Otranto* (1794). Uważa się, że samo określenie „gotycki” związane jest z typem średniowiecznej architektury występującej w znacznej części pierwszych dzieł oraz nawiązaniami do przeszłości, pełnej okrucieństw i sił nadprzyrodzonych<sup>7</sup>. Literatura tego nurtu od początku była nastawiona na wzbudzanie silnych i intensywnych

<sup>3</sup> G. Hughes, *An Irish Version of Lafcadio Hearn*, „Comparative Literature Studies” vol. 33, 1996, no. 1, s. 82-97.

<sup>4</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, tłum. W. Bieńkowska, Warszawa 1965, s. 413-414.

<sup>5</sup> R. Gray, *A History of American literature*, Padstow 2004, s. 100-104.

<sup>6</sup> G.C. Thornley, G. Roberts, *An Outline of English Literature*, Harlow 2003, s. 89.

<sup>7</sup> E.J. Clery, *The Genesis of “Gothic” Fictions*, [w:] *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. J.E. Hogle, Cambridge 2002, s. 21-22.



emocji w czytelnikach. Autorzy chętnie łamali zasadę *decorum*, wprowadzając sugestywne opisy makabrycznych zdarzeń, ludzkiego szaleństwa i cierpienia<sup>8</sup>. Fabuła wczesnych powieści gotyckich epatowała poczuciem zagrożenia, tajemnicy, kładła nacisk na złe fatum wiszące nad bohaterem i prowadzące go ku zgubie. Ta negatywna siła mogła przybierać formy rodzinnej klątwy, demona, ducha, ale również szaleńca dążącego wszelkimi drogami do unieszczęśliwienia protagonisty<sup>9</sup>. Za prekursorów powieści gotyckiej zwykło uznawać się wspomnianego już Horace’a Walpole’a, Ann Radcliffe i Matthew Gregory’ego Lewisa, coraz częściej w ich gronie wymienia się także Williama Beckforda<sup>10</sup>.

Książka *The Castle of Otranto, a Gothic Story* uznawana jest obecnie za pierwszą powieść gotycką. Jej fabuła koncentruje się na szaleństwie głównego bohatera, który nie cofnie się przed żadną zbrodnią, byleby tylko nie stracić przywłaszczonego sobie majątku. Akcja rozgrywa się w tytułowym zamku, który jest pełen tajemnych przejść i zapadni, a jego lochy są niekończącym się labiryntem. Grozę historii budują postępująca mania głównego bohatera i zjawiska nadprzyrodzone, jak pojawienie się magicznego szyszaka<sup>11</sup>.

Podobnie twórczość Ann Radcliffe, uważanej za najważniejszą pisarkę wczesnogotyckiej literatury, stanowiła dla Hearna ważny punkt odniesienia. Aż dwie jej powieści zaliczane są dziś do klasyki gatunku. W *The Mysteries of Udolpho* (1794)<sup>12</sup> siłą napędową wszystkich budzących grozę wypadków jest, tak samo jak w *The Castle of Otranto*, obsesja głównego negatywnego bohatera na tle majątku. Jego diaboliczne plany rozgrywają się w średniowiecznym zamku, otoczonym przez posępne szczyty Pirenejów<sup>13</sup>. Druga powieść, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents* (1797)<sup>14</sup>, której akcja rozgrywa się we Włoszech, wzbogaca nurt gotycki o nowy wątek. Staje się nim niespodziewane odkrycie pokrewieństwa pomiędzy postacią negatywną a pozytywnym protagonistą historii. Umieszczenie akcji pozwoliło autorce nie tylko na bogaty opis włoskich krajobrazów (które знаła jedynie z książek i obrazów), ale również na wprowadzenie trybunału inkwizycyjnego. Wykroczenia i spiski, w których ta instytucja bierze udział, staną się jednym z najważniejszych elementów fabuły<sup>15</sup>. O popularności i sile oddziaływania książek Ann Radcliffe nie tylko na Hearna, ale też na kolejne pokolenia,

<sup>8</sup> L. Sikorska, *An Outline History of English Literature*, Poznań 2002, s. 217-218, *Anglistyka*.

<sup>9</sup> P. Mroczkowski, *Zarys historii literatury angielskiej*, Katowice 1978, s. 40-34.

<sup>10</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 220-225.

<sup>11</sup> H. Walpole, *Zamczysko w Otranto*, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1974.

<sup>12</sup> Czyli *Tajemnice zamku Udolpho*.

<sup>13</sup> A. Radcliffe, *The Novels of Mrs Ann Radcliffe: Complete in One Volume*, London 1824, s. 223-527.

<sup>14</sup> W tłumaczeniu M. Przymanowskiej; *Italczyk albo Konfesjonał Czarnych Pokutników*, Kraków 1977.

<sup>15</sup> R. Radcliffe, *op. cit.*, s. 531-717.

może świadczyć fakt, że Jane Austen, niezwykle ceniona pisarka doby wiktoriańskiej, zdecydowała się na ich sparodiowanie. W *Northanger Abbey* (1817)<sup>16</sup> główna bohaterka czyta powieść *The Mysteries of Udolpho* Ann Radcliffe, co sprawia, że dziewczyna zaczyna wierzyć, że sama żyje w nawiedzonym dworze<sup>17</sup>.

W kręgu Hearnowskich fascynacji mogła znaleźć się także powieść *The Monk* (1796) Matthew Gregory'ego Lewisa, która jest niewątpliwie najpopularniejszym, najbardziej reprezentatywnym i przerysowanym dziełem wczesnej literatury gotyckiej. Do powieści obok znanych już motywów, jak nieposkromiona żądza (tym razem o charakterze erotycznym), nagłe odkrycie pokrewieństwa czy knowania diabelskich mnichów, wprowadzone zostają nowe elementy. W podziemiach gotyckich katedr i konwentów, obok niewinnych ofiar wtrąconych tam przez zakonników, pojawią się wiedźmy i ożywione zwłoki. W klasztorze ukrywa się kobieta w przebraniu mnicha, która okazuje się wysłanniczką szatana, a sam Lucyfer pojawia się, by przyjąć przysięgę od swoich wyznawców. Natężenie elementów makabry i grozy sprawia, że współcześnie książka wydaje się bardziej zabawna niż straszna<sup>18</sup>.

W powieści *Vathek, an Arabian Tale* (1786) Williama Beckforda również występuje demon. Jest to Eblis, który stawia sobie za cel skuszenie kalifa Vatheka. Historia przedstawiona w tej powieści ma charakter faustiański, pozbawiony jednak moralizatorstwa, i osadzona jest w orientalnej scenerii. Dążenie kalifa do posiadania kosztowności i wszelkich ziemskich dóbr skłania go do popełniania nieludzkich czynów. Jego namiętność stanowi cechę charakterystyczną czarnych charakterów występujących w powieści gotyckiej<sup>19</sup>.

To właśnie dzieła tych twórców, a przede wszystkim *The Castle of Otranto, a Gothic Story* Walpole'a, wyznaczyły cechy dystynktywne nurtu. Między bohaterami pierwszych powieści gotyckich występował wyraźny podział na postacie pozytywne i negatywne. W tak skonstruowanej rzeczywistości nie było miejsca na postacie zindywidualizowane, odznaczające się skomplikowanym charakterem; określały je pojedyncze cechy, które przyporządkowywały je do ustalonych typów. W powieściach gotyckich można było więc znaleźć uduchowioną, piękną dziewicę, wierną, oddaną żonę lub szlachetnego rycerza, a w opozycji do nich znajdowali się okrutny lord, zdeprawowany mnich lub też wiecznie knująca nowe intrygi, pozbawiona skrupułów macocha jednego z głównych bohaterów.

<sup>16</sup> Polski tytuł to *Opactwo Northanger*.

<sup>17</sup> R. Carter, J. McRae, *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*, New York 2001, s. 212-213.

<sup>18</sup> M.G. Lewis, *Mnich*, tłum. Z. Sinko, Kraków 1975, *Seria Fantastyki i Grozy*.

<sup>19</sup> W. Beckford, *Wathek, opowieść arabska*, tłum. A. Jasińska, Kraków 1975.

Akcja pierwszych powieści gotyckich rozgrywała się w znacznym oddaleniu od cywilizacji, w starych zamkach, klasztorach, ruinach lub na cmentarzach. Najstraszniejsze czy też najbardziej szokujące zdarzenia miały miejsce w podziemiach, lochach lub kryptach, pełnych sekretnych przejść, pułapek i ukrytych drzwi. Natura, która otaczała te przestrzenie, albo dostosowywała się do nich swoim wyglądem, budząc w czytelniku grozę, albo kontrastowała z nimi poprzez swój spokój i piękno, pogłębiając tylko uczucie strachu. Łąki, leśne ostępy, górskie tereny także same stawały się miejscem niewyjaśnionych zjawisk. Należy jednak podkreślić, że już William Beckford przeniósł swoją historię w orientalne realia, przedstawiając w niej kulturę obcą jako siedlisko wszelkiego zła i wynaturzenia.

Intryga w pierwszych powieściach gotyckich osnuta była wokół ludzkich namiętności, szaleństwa, rodzinnych waśni i tajemnic. Chciwość lub cielesna żądza, emocje, jakie najczęściej kierowały męskimi antagonistami, doprowadzały ich do stopniowego popadania w szaleństwo i ostatecznie do zguby. Ich czyny, ukierunkowane jedynie na zaspokojenie ambicji i żądz, stanowiły nie tylko element napędzający akcję, ale również budowały uczucia grozy i osaczenia, jakich doświadczała główna bohaterka, a wraz z nią czytelnik. Dziewczęta, chcąc uniknąć niechcianych awansów lub też nimi przymuszone, trafiały do dobrze strzeżonego zamku lub klasztoru. To właśnie w ich podziemiach najczęściej manifestowała swoją obecność siła nadprzyrodzona, która w zależności od pochodzenia stawała po stronie ofiary lub oprawcy.

Równie istotnym elementem dla rozwoju akcji i samego nurtu w ogóle była rola więzów krwi, jakie łączyły bohaterów. Pokrewieństwo wykorzystywane było w dwojaki sposób. Pierwszy służył do legitymizacji prawa do dziedziczenia przez bohaterów, którzy pierwotnie wydawali się całkowicie pozbawieni praw do spadku. Drugi miał znacznie bardziej szokujący wydźwięk, wprowadzał bowiem wątek kazirodczy, w którym to antagonistą i jego ofiara okazują się rodzeństwem lub ojcem i córką. Właśnie to odkrycie, które wzbudzało w czytelniku zgrozę i niesmak, prowadziło do ostatecznego załamania psychicznego bohaterów, którego efektem najczęściej było samobójstwo lub śmierć w wyniku szoku. Powieść gotycka, łącząca w sobie elementy nadprzyrodzone, opisy ludzkich namiętności, często krytykująca kler i samą wiarę chrześcijańską, była więc z jednej strony odpowiedzią na estetyczne potrzeby Hearn, a z drugiej, jak można przypuszczać na podstawie jego twórczości, stanowiła dla pisarza niewyczerpane źródło inspiracji.

### 3.1.2. Romantycy w literaturze gotyckiej

Hearn miał wrażliwą osobowość, często ulegał emocjom i to pod ich wpływem podejmował decyzje. Nie powinno więc dziwić jego zamiłowanie do literatury romantycznej, która nie tylko odwoływała się do uczuć, ale chętnie sięgała po tematy zaczerpnięte z folkloru i fantastyki. Hearn, podobnie jak twórcy romantyzmu, wprowadzał do swoich dzieł postacie i wątki nadprzyrodzone, jednoznacznie odwołujące się do elementów gotyckich.

Takich motywów i tematów Hearn mógł doświadczać dzięki twórczości najsłynniejszego z niemieckich romantyków, Johanna Wolfganga von Goethego. W swoim dramacie *Faust* (1833) opisuje on pakt pomiędzy znudzonym życiem uczonym a diabłem. W dziele pojawiają się czarownice, demony, postacie mitologiczne, a także bohaterowie przypominający gotyckie typy postaci, jak choćby niewinna i dobra ukochana Fausta, Małgorzata. Akcja dramatu rozgrywa się zarówno w średniowiecznej scenerii, jak i w fantastycznych, wykreowanych przez dramaturga miejscach. W dorobku Goethego obok inspirowanej folklorem bałady *Der Erlkönig* (1782)<sup>20</sup>, opowiadającej o królu elfów, znajduje się również dramat *Die Braut von Korinth* (1797)<sup>21</sup> z postacią narzeczonej-wampirzycy, która na przekór śmierci przybywa do swego ukochanego<sup>22</sup>.

Podobnie Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, znany dziś najlepiej jako autor zaadaptowanej na balet noweli *Nussknacker und Mausekönig* (1816)<sup>23</sup>, pisywał opowiadania i powieści gotyckie. W *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816)<sup>24</sup> wykorzystuje on cały wachlarz zabiegów charakterystycznych dla powieści grozy. Pojawiają się więc wątek paktu z diabłem, czarownice, zdeprawowany mnich, zakazane pożądanie i utajone więzy krwi. W opowiadaniu *Der Sandmann* (1816)<sup>25</sup> przedstawia on postać tytułowego Piaskuna znanego z dziecięcych bajek. W wersji Hoffmanna ta istota ma jednak znacznie bardziej złowieszczy wymiar, a jej pojawienie się w domu bohatera powoduje u niego traumę na całe życie<sup>26</sup>.

Świat istot nadprzyrodzonych Hearn odnalazł także w nowelach i powieściach Théophile'a Gautiera. W swoich „nadprzyrodzonych” romansach przywołuje

<sup>20</sup> Czyli *Król olch*.

<sup>21</sup> Tytuł polski to *Narieczona z Koryntu*.

<sup>22</sup> M.E. Snodgrass, *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York 2005, s. 145-146.

<sup>23</sup> Czyli *Dziadek do orzechów* (tłum. J. Kramsztyk) lub *Historia o dziadku do orzechów i o królu myszy* (tekst oprac. na podst. przekł. J. Kramsztyka, Warszawa 2014).

<sup>24</sup> Tytuł: *Diable eliksiry* (tłum. L. Eminowicz, Warszawa 1958).

<sup>25</sup> Polski tytuł, przetłumaczony przez A. Langego, to *Piaskun*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 176-177.

on starożytne Pompeje, Rzym czy Egipt, wypełnia je niesamowitymi istotami i artefaktami. W bardziej współczesnych utworach wprowadza postacie *femme fatale*, pozwalając im działać w charakterze sił piekielnych<sup>27</sup>. Zainteresowania mesmeryzmem i spirytualizmem, charakterystyczne dla XIX wieku, wpłynęły na kształt noweli *Spirite* (1865)<sup>28</sup> i powieści *Avatar* (1856)<sup>29</sup>. Lafcadio Hearn był wielkim fanem twórczości Gautiera. Chętnie tłumaczył jego utwory na angielski i często recenzował jego powieści w gazetach, by w ten sposób przysporzyć im popularności<sup>30</sup>.

Honoré de Balzac powszechnie uznawany jest za przedstawiciela nurtu realistycznego, który w swych dziełach oddawał wierny i pozbawiony upiększeń obraz życia współczesnej mu Francji. Słynął z kreowania różnorodnych psychologicznie postaci, pochodzących z różnych warstw społecznych. Jednak Hearn również u Balzaca, którego czytywał, mógł odkryć inspirujące go gotyckie treści. W noweli *Le Centenaire* (1822) wprowadzony zostaje wątek alchemii i odkrycia tajemnicy kamienia filozoficznego. Laboratorium, w którym odbywają się tajemnicze praktyki, autor umieszcza w paryskich katakumbach i wyposaża je w magiczne artefakty<sup>31</sup>. Sama postać Centenaire'a, prezentującego archaiczne maniery i potrzebującego cudzych sił witalnych, by przedłużyć swój żywot, może być odczytana jako postać wampiryczna<sup>32</sup>. Również nowele *Melmoth réconcilié* (1835), będąca kontynuacją powieści *Melmoth the Wanderer* (1820) Charlesa Maturina, oraz *La Peau de chagrin* (1831)<sup>33</sup> zaliczane są do grona utworów gotyckich<sup>34</sup>.

Do inspiracji twórcami uznawanymi za prekursorów nurtu gotyckiego przyznawał się otwarcie sam Percy Bysshe Shelley, jeden z najbardziej uznanych brytyjskich poetów tego okresu. W twórczości Shelleya Hearn mógł zainspirować zarówno jego buntownicze podejście do prawd religijnych i zasad społecznych, jak i fascynacja antykiem. Najbardziej znane dzieło poety *Prometheus unbound* (1820)<sup>35</sup> czerpie bowiem wątki z klasycznej mitologii. Opowiada ono o uwolnieniu, poprzez siłę ludzkiej miłości, tytana skazanego przez Zeusa na wieczne męki. Zdarzenie to jest metaforą wyzwolenia ludzkości z ograniczających ją norm

<sup>27</sup> L. Hearn, *To the Reader*, [w:] T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights, and Other Fantastic Romances*, transl. L. Hearn, New York 1906, s. X-XV.

<sup>28</sup> J. Adamski, *Historia literatury francuskiej*, Gdańsk 2000, s. 139.

<sup>29</sup> T. Gautier, *Avatar*, tłum. Z. Jachimecka, Kraków 1976.

<sup>30</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 86.

<sup>31</sup> G. Slusser, D. Chatelain, *Introduction*, [w:] H. de Balzac, *The Centenarian: Or, The Two Beringhelds*, transl. D. Chatelain, G. Slusser, Middletown 2005, s. IX-X.

<sup>32</sup> G. Slusser, D. Chatelain, *op. cit.*, s. XIII.

<sup>33</sup> Tadeusz Boy-Żeleński przetłumaczył tę książkę, nadał jej tytuł *Jaszczur*.

<sup>34</sup> *French Ghotic*, [w:] M.E. Snodgrass, *op. cit.*, s. 130.

<sup>35</sup> *Prometeusz wyzwolony* został przełożony przez Leszka Elektorowicza (Kraków 1982).

społeczno-politycznych, których zagorzałym przeciwnikiem był Shelley. Poeta poruszał w swoich utworach kwestie wyzwolenia spod władzy monarchii, zrównania stanów, buntował się przeciwko religii katolickiej i instytucji małżeństwa<sup>36</sup>. Równocześnie, jak większość romantyków, sławił piękno natury, uznając miłość do niej za równą uczuciu do drugiej osoby czy Boga<sup>37</sup>. Poeta był także zafascynowany twórczością Lewisa i Radcliffe, prawdopodobnie to właśnie pod ich wpływem napisał dwie nowele gotyckie: *Zastrozzi* (1810) oraz *St. Iryne* (1810). Oba utwory przedstawiały typowe dla nurtu elementy, wielką samolubną miłość prowadzącą do zbrodni, rzędy inkwizycji czy pakt z diabłem<sup>38</sup>. Wprost do tematyki zjawisk nadprzyrodzonych Shelley powrócił jeszcze raz w 1816 roku w krótkich historyjkach o duchach, które miał mu opowiedzieć sam Matthew Gregory Lewis<sup>39</sup>.

Najsłynniejszy, a jednocześnie najbardziej kontrowersyjny angielski poeta doby romantyzmu, a dla Hearna prawdopodobne źródło inspiracji, lord George Gordon Byron, także wprowadzał do swoich dzieł elementy gotyckie. Ten skandalista, z upodobaniem łamiący wszelkie konwenanse, stworzył prototyp bohatera romantycznego, którego charakterystykę oparł o własne życie i doświadczenia. *Childe Harold's Pilgrimage* (1812)<sup>40</sup> jest zapisem z podróży poety do Europy kontynentalnej, która zachwyciła go swym pięknem oraz wolnościowymi dążeniami niektórych państw<sup>41</sup>. Właśnie tymi ruchami wyzwolenческими zainspirowany jest *The Giaour* (1813)<sup>42</sup> – najbardziej znane w Polsce dzieło lorda Byrona. Opowiada ono o młodym Greku zakochanym w brance tureckiego szejka Hassana. Uczucie to doprowadza ostatecznie do tragicznej śmierci trójki bohaterów. Oprócz egzotycznych opisów w poemacie pojawiają się wątki tajemniczy – mnisi nie wiedzą, kim jest tajemniczy nowicjusz<sup>43</sup> – oraz nadprzyrodzony – klątwa przemieniająca w wampira<sup>44</sup>.

Z kolei w dramacie *Manfred* (1817) tytułowa postać obdarzona jest cechami typowymi dla gotyckiego złoczyńcy. Emocje Manfreda, jego poczucie zawodu światem i dążenie do autodestrukcji będą przypominać szaleńczą pasję, jaka

<sup>36</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 196-197.

<sup>37</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 238-239.

<sup>38</sup> C. Redford, *Shelley, Percy Bysshe*, [w:] *The Encyclopedia of the Gothic*, eds W. Hughes, D. Punter, A. Smiths, Chichester 2016, s. 624-625.

<sup>39</sup> P. B. Shelley, *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, London 1840, s. 96-102.

<sup>40</sup> Uznaje się, że początkowe wersy *Childe Harold's Pilgrimage* zostały zainspirowane *The Mysteries of Udolpho* Ann Radcliffe. Zob. *The Gothic Byron*, ed. P. Cochran, Cambridge 2009, s. 8. (W Polsce książkę *Childe Harold's Pilgrimage* przetłumaczył Jan Kasprzowicz: *Wędrowki Childe Harolda*).

<sup>41</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 60-61.

<sup>42</sup> Polski tytuł to *Giaur*.

<sup>43</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 236-237.

<sup>44</sup> M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 171-173, *Romantyczne Okolice Śmierci*.



motywowała czarne charaktery u Lewisa czy Radcliffe’a. Skrywanie przeszłości przez Manfreda, jego nieukończony żal po stracie ukochanej i dręczące go niewyjaśnione wyrzuty sumienia składają się na intrygującą i pozostawioną bez wyjaśnienia tajemnicę. Alchemiczne zdolności bohatera i próba uzyskania możliwości zapomnienia o przeszłości przez przywołane duchy wprowadzają element fantastyczny<sup>45</sup>.

Najwyraźniejszy związek z literaturą gotycką ma jednak opowiadanie Byrona z 1816 roku *The Burial: A Fragment*, które ma charakter wampiryczny. Historia w nim przedstawiona opisuje nagłą i niesamowitą śmierć oraz pogrzeb głównego bohatera. Sam utwór nigdy nie został ukończony, jednak zainspirował on lekarza Byrona, Johna Polidoriego, do napisania noweli *The Vampyre* (1819)<sup>46</sup>. Powieść ta uznawana jest za pierwszą nowożytną historię o wampirach. Jej fabuła rozszerza opowiadanie Byrona o niespodziewany powrót bohatera zza grobu już pod postacią upiora znanego z folkloru<sup>47</sup>. Wątki wampiryczne, o których pisali zarówno Byron, jak i Polidori, znajdują swoje odzwierciedlenie w twórczości Hearn, który zdawał się uznawać ten motyw za bardzo interesujący, przy czym chętnie łączył go z elementami romansu.

W tym samym roku i miejscu – willi nad Jeziorem Genewskim – Mary Shelley, żona poety Percy’ego Shelleya, stworzyła swoje najgłośniejsze dzieło. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1823) jest historią młodego, opętanego obsesją naukowca Frankensteina i powołanego przez niego do życia monstrem<sup>48</sup>. Dzięki tej książce powieść gotycka ewoluowała. Zniknął typowy podział na postacie pozytywne i negatywne, choć nadal ich działaniami kierowały obsesyjne emocje. Monstrum nie przebywało w niedostępnych górach czy zamku, a na ulicach niemieckiego miasteczka<sup>49</sup>. Mary Shelley fascynowały zdolności ludzkiego umysłu, który mógł przekształcać rzeczywistość, a nawet ożywiać materię. Podobne zainteresowania wykazywał Hearn, choć w jego twórczości przybierały one bardziej ezoteryczny charakter.

Dzieło Charlesa Roberta Maturina *Melmoth the Wanderer* (1820) uznawane jest przez wielu krytyków za najlepszą angielską powieść gotycką. Opuszczone, oddalone od cywilizacji ruiny, w których rozgrywały się nadprzyrodzone zdarzenia, egzotyczne wyspy i krytyka wiary chrześcijańskiej to tylko kilka z wątków, jakie

<sup>45</sup> P.W. Martin, *Byron: A Poet Before His Public*, Cambridge 1982, s. 107-119.

<sup>46</sup> Ukazała się w Polsce pod tytułem *Wampir* (Jelenia Góra 1990, dwie powieści w jednym woluminie, książka zawiera też *Draculę* Brama Stokera).

<sup>47</sup> M. Płaza, *Galwaniczna alchemia i niebyt utracony*, [w:] M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013, s. 315-324.

<sup>48</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 248-249.

<sup>49</sup> M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013.



mogły zainspirować pisarza. Historia powieści koncentruje się na ludzkim lęku przed śmiercią i starością, poczuciu winy i ciemnych stronach ludzkiej osobowości. Główny bohater zawiera pakt z diabłem i chcąc ocalić swoją duszę, musi znaleźć osobę, która sprzeda swoją własną. Te poszukiwania dają autorowi możliwość ukazania wielu miejsc – od londyńskiego szpitala dla obłąkanych po idylliczne wyspy na Oceanie Indyjskim<sup>50</sup>.

Dzieła Maturina, Mary i Percy’ego Shelleyów, Polidoriego oraz Byrona były głośno omawiane na całym świecie, łamały rozliczne tabu i rozpalały wyobraźnię czytelników. Musiały one trafić także w gusta Hearn, ponieważ wykorzystanie wątków mitologicznych i nadprzyrodzonych oraz wprowadzenie postaci wampirów i istot ożywionych siłą ludzkiej woli i inteligencji było czymś, co niewątpliwie wpisywało się w krąg jego zainteresowań. W *Kwaidanie* będzie to wyraźne zarówno w wybieranej przez Hearn tematyce, jak i w używanych przez pisarza metaforach.

### 3.1.3. Wilkołaki, wampiry, zjawy i ożywione obrazy

Hearn niezmiernie interesowały istoty nadprzyrodzone, obdarzone możliwościami wykraczającymi ponad te dane zwykłym śmiertelnikom. Ta fascynacja mogła wynikać z niechęci, jaką pisarz darzył otaczające go społeczeństwo, oraz z poczucia niższości spowodowanego kalectwem. Nieludzie, do których odwoływał się Hearn, byli istotami, które albo pokonały śmierć, albo zniosły ograniczenia własnego ciała, zyskując zdolność przemiany w inną istotę. Zjawy i duchy pisarz łączył z magicznym światem graniczącym z ludzkim, wierzył, że osoby obdarzone odpowiednią wrażliwością są w stanie przeniknąć dzielącą te światy zasłonę. Hearn zakładał też, że istoty nadprzyrodzone są w stanie wpływać na rzeczywistość zarówno przez bezpośrednią działalność, jak i przy użyciu różnych przedmiotów użytku codziennego.

Inspirujące dla siebie wątki Hearn mógł odnaleźć w twórczości Jorisa-Karla Huysmansa, uznanego za autora pierwszej powieści o charakterze dekadencek. W powieści *À rebours* (1884)<sup>51</sup> główny bohater des Esseintes posiada w swojej willi nie tylko egzotycznego żółwia, którego skorupa jest wysadzana złotem, ale również magiczne artefakty, z których tworzy mikstury<sup>52</sup>. W *Là-bas* (1891) prezentuje on historię XV-wiecznego francuskiego satanizmu, a zarazem losy seryjnego

<sup>50</sup> P. Schellinger, *Encyclopedia of the Novel*, New York 1998, s. 827-828.

<sup>51</sup> Polskie tłumaczenie tego tytułu to *Na wspak*.

<sup>52</sup> A. Horner, *A Detour of Filthiness: French Fiction and Djuna Barnes Nightwood*, [w:] i d e m (ed.), *European Gothic: A Spirited Exchange 1760–1960*, New York 2002, s. 242.

mordercy, podejrzanego o wilkołactwo Gilles'a de Raisa. W twórczości Huysmansa zjawiska nadprzyrodzone ponownie wiążą się więc z folklorem i tradycyjnymi wierzeniami, przestając być metaforą stanu ludzkiego umysłu<sup>53</sup>. I choć nie można stwierdzić, jak silny wpływ na Hearna miały utwory Huysmansa, nie ulega wątpliwości, że w swojej twórczości również nawiązywał on do zasiedlających folklor istot zmiennokształtnych, podkreślając możliwości, jakie niosła ze sobą transformacja w inny byt.

Wśród nadprzyrodzonych istot, które szczególnie interesowały Hearna, znalazły się wspomniane już wampiry. Pisarz kojarzył te stworzenia przede wszystkim z pięknymi kobietami czyhającymi na życie nieświadomych niczego ofiar. Po sukcesie, jaki odniosła nowela Polidoriego, wampiry stały się jednym z popularnych tematów, chętnie wykorzystywanym do szokowania publiczności. Na przykład Joseph Sheridan Le Fanu użył go do wprowadzenia do swojej powieści wątku homoseksualnego. *Carmilla*, pozycja także istotna – jak się zdaje – dla twórczości Hearna, przedstawia bowiem niepokojący romans między tytułową wampirzycą a młodą, niczego nieświadomą Laurą. Wykreowany w tej historii obraz wampira na długo zagościł w wyobraźni literackiej kolejnych pokoleń; to właśnie on stał się inspiracją dla Brama Stokera przy pisaniu *Draculi*<sup>54</sup>. Stoker tworzył w końcowym okresie epoki wiktoriańskiej, a w historii zapisał się jako kreator najsłynniejszego w dziejach wampira. Większość charakterystycznych cech i umiejętności wampirów funkcjonujących do dziś we współczesnej kulturze popularnej swój początek wzięła właśnie z tej książki<sup>55</sup>. Stoker, niewątpliwie znajdujący się w kręgu Hearnowskich inspiracji, pisywał także krótkie opowiadania i nowele, w których chętnie wracał do wątku wampirycznego, ale w jego dorobku znalazły się również powieści inspirowane Egiptem i lokalnymi legendami<sup>56</sup>.

Jednak spośród XIX-wiecznych pisarzy powieści grozy Hearn najbardziej cenił Amerykanina Edgara Allana Poego. Twórca ten stał się legendą i synonimem amerykańskiego pisarstwa pierwszej połowy XIX wieku. Uznaje się, że całe swoje życie podporządkował on tworzonej przez siebie sztuce, u której podstaw leżało przeświadczenie o pozorności rozwoju moralnego ludzkości. W poetach i pisarzach widział łączników pomiędzy światem rzeczywistym a duchowym, ponieważ tylko osoby obdarzone tak wielką wrażliwością mogły według niego odczytywać

<sup>53</sup> B. Stableford, *Gothic Grotesques: Essays on Fantastic Literature*, Rockville 2009, s. 39.

<sup>54</sup> M. Janion, *Wampir...*, s. 184-189.

<sup>55</sup> M.M. Crisan, *Bram Stoker and Gothic Transylvania*, [w:] C. Wynne, *Bram Stoker and the Gothic: Formations to Transformations*, New York 2016, s. 69-71.

<sup>56</sup> M.E. Sandgross, *op. cit.*, s. 326-328.

znaki pochodzące z zaświatów. Jego zainteresowanie życiem po śmierci, mroczną stroną ludzkiego charakteru i nietrwałością bytu widoczne jest w całej jego twórczości. Fascynacja ta sprawiła, że Poe chętnie pisał o istotach zawieszonych pomiędzy życiem a śmiercią – jego opowiadania pełne są wampirów, duchów i zjaw<sup>57</sup>. Wśród wykreowanych przez niego postaci dominowali arystokraci samotnicy stojący na skraju szaleństwa, któremu poddanie się prowadziło do zguby. Swoich bohaterów sytuował w otoczeniu z pogranicza jawy i snu, by dodatkowo podkreślić poczucie zagrożenia i wyobcowania<sup>58</sup>. Mroczne ruiny zamków, pozbawione dostępu światła pokoje z tajnymi przejściami czy zrujnowane kamienice wpływały na psychikę bohaterów i oddziaływały na wyobraźnię czytelnika<sup>59</sup>. Sam Poe określał swoją twórczość mianem gotyckiej, podkreślając jednocześnie, że w jego rozumieniu strach i przerażenie pochodzą z ludzkiej duszy i psychiki<sup>60</sup>. Podobieństwo między Poem a Hearnem nie polegało jedynie na doborze tematów opowiadań. Henry Watkin, drukarz i wieloletni przyjaciel Hearn, uważał, że pisarz przypomina słynnego poprzednika również wyglądem i postawą oraz chmurnym charakterem. Jak już wspomniano, to właśnie Watkin nadał Hearnowi przydomek *The Raven* nawiązujący do wiersza Poego o tym samym tytule<sup>61</sup>.

Istoty nadprzyrodzone, które mogły stać się inspiracją dla jego własnych postaci, Hearn mógł odnaleźć także w twórczości Washingtona Irvinga, amerykańskiego twórcy powieści gotyckiej. Jego najsłynniejsza nowela *The Legend of Sleepy Hollow* (1820)<sup>62</sup> to historia stylizowana na legendę, wykorzystująca klasyczny motyw wieczoru spędzonego na zabawie polegającej na opowiadaniu sobie historii o duchach. Rozrywka ta prowadzi do ukazania się prawdziwej zjawy – Jeźdźca bez Głowy. Washington Irving w zbiorze esejów i opowiadań *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* (1819) zawarł utwory, które miały stać się legendami wykreowanymi na potrzeby nowo powstałego amerykańskiego społeczeństwa. Pisarz czerpał pomysły zarówno z folkloru niemieckiego, jak i francuskiego. Do pierwszej grupy zaliczyć można *The Legend of Sleepy Hollow* oraz *Rip Van Winkle* (1819), które opowiada o niesamowitej przygodzie tytułowego bohatera. Zapadł on w dwudziestoletni sen i obudził się jako wolny obywatel Stanów Zjednoczonych, jednak w jego rodzinnej wiosce nikt już go nie pamiętał<sup>63</sup>. Do drugiej grupy

<sup>57</sup> K. VanSpanckeren, *Outline of American Literature*, Washington 1994, s. 40-42.

<sup>58</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 118-122.

<sup>59</sup> K. VanSpanckeren, *op. cit.*, s. 40-42.

<sup>60</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 122.

<sup>61</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 57.

<sup>62</sup> Polski tytuł to *Legenda o Sennej Kotlinie*.

<sup>63</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 105-106.

zalicza się opowiadanie *the Adventure of the German Student* (1824), w którym bohater staje twarzą w twarz z okrucieństwami rewolucji francuskiej<sup>64</sup>.

Wśród amerykańskich twórców powieści gotyckich, którzy mogli stać się inspiracją dla Hearn, należy wymienić także Nathaniela Hawthorne'a, potomka sędziego w słynnym procesie czarownic z Salem. Badacze twórczości pisarza uważali, że jego purytańskie wychowanie miało duży wpływ na to, jak pojmował znaczenie grzechu i winy<sup>65</sup>. Jego powieści w przenikliwy sposób ukazują mroczne części ludzkiej duszy, gdyż to właśnie one fascynowały Hawthorne'a. Bohaterowie, których kreował, byli samotnikami odizolowanymi od świata na różnych płaszczyznach i z odmiennych powodów. Narrację w utworach budował on wokół jednego motywu, wokół którego koncentrowała się cała akcja, jak choćby w *The House of the Seven Gables* (1851)<sup>66</sup>, gdzie punktem wyjścia staje się tytułowa posiadłość. W pisanych przez siebie powieściach Hawthorne wykorzystywał również wątki z folkloru i mitologii<sup>67</sup>. Zarówno Irving, jak i Hawthorne w swoich dziełach próbowali ustanowić nową mitologię; uznawali, że pisarz ma obowiązek tworzyć nowe legendy i podania dla ludzi, którym ich brakuje. Pogląd ten zdawał się dzielić również Hearn, chętnie tworzący i przekształcający opowieści z folkloru, które kierował do zachodniego odbiorcy, przeświadczony, że to, co nadprzyrodzone, znajduje się w opisywanym przez Hearn Oriencie.

Także Ambrose Bierce, który stał się swego rodzaju legendą wśród XIX-wiecznych amerykańskich pisarzy, najprawdopodobniej nie pozostał Hearnowi obojętny. Był człowiekiem o skomplikowanym charakterze, a jego twórczość określana jest jako mroczna i pesymistyczna, pełna cynizmu i ironii. Jego opowiadania z czasów wojny secesyjnej są pozbawione upiększeń, szczerze i ukazują najgorsze elementy ludzkiego charakteru<sup>68</sup>. Swoje pesymistyczne opowiadania grozy Bierce osadzał na amerykańskiej prerii, gdzie każdy napotkany podróżny mógł okazać się zjawą, lub też w swojskim, miejskim otoczeniu, gdzie pojawienie się nieznanego wzbudzało jeszcze większą panikę<sup>69</sup>.

Francis Marion Crawford swoje opowieści o duchach i istotach nadprzyrodzonych często łączył z wątkiem podróży. W jego dorobku znajduje się więc historia

<sup>64</sup> W. Irving, *The Adventure of the German Student*, [on-line:] <http://gutenberg.net.au/ebooks-06/0603731h.html> – 20 V 2020.

<sup>65</sup> M. Meltzer, *Nathaniel Hawthorne: A Biography*, Minneapolis 2007, s. 9.

<sup>66</sup> Polski tytuł: *Dom o siedmiu szczytach*.

<sup>67</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 201-206.

<sup>68</sup> S.C. Woodruff, *Introduction*, [w:] eadem, *The Short Stories of Ambrose Bierce*, Pittsburgh 1964, s. 1-14, *Critical Essays in Modern Literature*.

<sup>69</sup> J. Prokop, *Postłowie*, [w:] A. Bierce, *Czy to się mogło zdarzyć?*, tłum. K. Korwin-Mikke, il. B. Ziembicka-Sołtysik, Kraków 1981, s. 118-120.

o duchu nawiedzającym kabinę na statku i doprowadzającym jej pasażerów do samobójstwa oraz opowieść o starym kapitanie, który otrzymał w spadku przeklętą czaszkę. Crawford pisał również powieści historyczne, często osadzone w egzotycznych miejscach. Do historii literatury przeszedł jednak jako twórca historii grozy operujący po mistrzowsku atmosferą napięcia i poczucia zagrożenia u bohaterów<sup>70</sup>. Hearn, podobnie jak Bierce i Crawford, widział w zjawiskach nadprzyrodzonych elementy oddziaływania ludzkich emocji, które manifestują się pod postacią zjaw i duchów. Ponadto, tak jak obaj wymienieni pisarze, chętnie łączył swoje opowieści z wątkiem podróży i umieszczał ich akcję w miejscach oddalonych od ludzkich siedzib.

### 3.1.4. Duchy, upiory i demony jako wyraz krytyki społecznej

Hearn często krytykował religię chrześcijańską, uznając ją za zakłamaną i zabijającą w ludziach radość. Uważał jej rytuały za sztuczne i pozbawione piękna, jej wyznawców natomiast krytykował za fałsz i obłudę. Pisarz, doświadczony przez los, uznawał współczesne sobie społeczeństwo za godne potępienia. Oburzały go niesprawiedliwość społeczna, nierówny podział dóbr i nastawienie na konsumpcję. Uznawał, że taka wspólnota nie jest w stanie tworzyć wzniosłych i pięknych rzeczy. Krytyka społeczeństwa, choć często ukryta pod metaforami i symbolami, bardzo szybko stała się jednym ze sposobów odczytywania powieści gotyckich.

W tej sytuacji wydaje się więc naturalne zainteresowanie Hearna choćby twórczością Anatole'a France'a. Pisarz w swoich dziełach odwoływał się bowiem do mitologii chrześcijańskiej. Opowiadanie *La Tragédie humaine* (1895) wzbogacił na przykład o postać szatana, którą przedstawił w pozytywnym świetle. W *La Révolte des anges* (1914)<sup>71</sup> pojawia się anioł Arcade, który postanawia pójść w ślady Lucyfera i wywołać bunt w niebie. Sprzeciw ten nie wynika jednak z pychy, a z faktu, że Bóg wykreowany przez France'a jest zwykłym tyranem<sup>72</sup>. Przedstawienie diabła jako istoty pozytywnej i niesłusznie skazanej na banicję wiąże się z romantycznym upodobaniem do buntu i sprzeciwu wobec władzy, dlatego też było wątkiem chętnie podejmowanym w sztuce i niewątpliwie inspirującym dla Hearna.

Kształtującą jego własne przekonania krytykę industrializacji, która zabija piękno i sztukę, pisarz mógł odnaleźć w twórczości Oscara Wilde'a. W powieści

<sup>70</sup> H. Wagner, *Crawford, F. Marion*, [w:] *Ghosts in Popular Culture and Legends*, eds J.E. Pulliman, A.J. Fonseca, Greenwood 2016, s. 67-68.

<sup>71</sup> Książka była publikowana w Polsce pod tytułem *Bunt aniołów*.

<sup>72</sup> B. Stableford, *op. cit.*, s. 26.

*The Picture of Dorian Gray* (1890)<sup>73</sup> autor ten pokazuje zepsucie epoki, której symbolem staje się tytułowy bohater. Pozornie przystojny młodzieniec, dżentelmen niestroniący od dobrej rozrywki, będący duszą towarzystwa, jest tak naprawdę egoistycznym, wręcz demonicznym starcem, którego dusza, za sprawą klątwy, została uwięziona w portrecie. Sztuczne piękno ukrywające rozkład i cynizm głównego bohatera idealnie oddawało stan wiktoriańskiego społeczeństwa<sup>74</sup>.

W twórczości Wilde'a pojawia się wiele wątków nadprzyrodzonych i mitycznych. W swoich opowiadaniach przedstawiał on duchy nawiedzające szlachecką rodzinę, niewyjaśnione zbrodnie<sup>75</sup> czy upersonifikowane posągi i zwierzęta<sup>76</sup>. Również jego scenariusze teatralne nie są pozbawione elementów burzących *decorum*, jak choćby słynna scena pocałunku z obciętą głową w *Salome* (1891)<sup>77</sup>. W tym dramacie autor wykorzystuje również motywy orientalne, takie jak miejsce akcji czy taniec tytułowej bohaterki<sup>78</sup>.

Tematy społeczne były szczególnie bliskie pisarkom opowieści gotyckich i grozy, i to właśnie w ich twórczości Hearn mógł znaleźć inspirację do umieszczenia podobnych wątków w swoich utworach. Edith Nesbit, słynąca do dziś przede wszystkim ze swoich opowieści dla dzieci, wykorzystujących elementy folkloru i fantastyki, pisała również prozę i poezję przeznaczoną dla dorosłych, a jej krótkie opowiadania często zawierały elementy nadprzyrodzone<sup>79</sup>. Charlotte Perkins Gilman natomiast łączyła w swoich opowiadaniach elementy nadprzyrodzone z psychologizującym opisem problemów wewnętrznych bohaterek. W powieści *The Yellow Wall-Paper* (1892) pierwszoosobowa narracja przedstawia zmiany, jakie zachodzą w psychice bohaterki, która przechodzi rekonwalescencję w pokoju z tytułową tapetą. Kobieta widzi (lub też wydaje się jej, że tak jest) postać patrzącą na nią zza żółtego pokrycia ściany<sup>80</sup>.

Również Edith Wharton, pierwsza kobieta, która otrzymała Nagrodę Pulitzera, mogła mieć wpływ na twórczość Hearn. Pisarka w swoich dziełach przedstawiała stan ówczesnego społeczeństwa amerykańskiego, jego moralność i rolę,

<sup>73</sup> Czyli *Portret Doriana Graya*.

<sup>74</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 252-254.

<sup>75</sup> C.P. Aransáez, *The Importance of Being a Reader: A Revision of Oscar Wilde's Works*, Hamburg 2015, s. 156-157.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 175-177.

<sup>77</sup> Warto zwrócić uwagę, że właśnie w tym dramacie Wilde stworzył prototyp postaci *femme fatale* – kobiety niosącej zgubę mężczyznom.

<sup>78</sup> M.Y. Bennett, *Introduction*, [w:] *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, ed. M.Y. Bennett, Amsterdam–New York 2011, s. VII-XII, *Dialogue*, 14.

<sup>79</sup> D.S. Davies, *Introduction*, [w:] E. Nesbit, *The Power of Darkness: Tales of Terror*, Ware 2006, s. 9-13, *Tales of Mystery & the Supernatural*.

<sup>80</sup> C.J. Davis, *Charlotte Perkins Gilman: A Biography*, Stanford 2010, s. 100-102.



jaką odgrywały w nim kobiety<sup>81</sup>. Uważa się, że w stworzonych przez nią historiach grozy zjawiska nadprzyrodzone odnoszą się do różnego rodzaju problemów społecznych, o których Wharton nie mogła pisać wprost<sup>82</sup>. Zabieg polegający na wykorzystywaniu elementu nadprzyrodzonego jako formy krytyki społecznej był Hearnowi bardzo bliski, powrócił do niego również w *Kwaidanie* w ostatniej opowieści w zbiorze, zatytułowanej *Hōrai*. Pod metaforą zmian niszczących magiczne państwo Hōrai autor prezentuje swój stosunek do modernizacji i wester-nizacji Japonii.

Także poeci krytykowali społeczeństwo i jego stan, robiąc to zarówno wprost, jak i wykorzystując do tego celu metafory odnoszące się do groteski i grozy. Dla Hearn interesująca mogła być twórczość Roberta Browninga, który najchętniej podejmował temat miłości i zbrodni z nią związanych. Właśnie taką historię opowiada *The Ring and the Book* (1868), w którym Browning przedstawia XVII-wieczne morderstwo (nie szczędząc szczegółów) oczyma jego licznych świadków<sup>83</sup>.

W poezji Charles'a Baudelaire'a Hearn zainspirować mogło wiele tematów, poczynawszy od sposobu, w jaki poeta oceniał współczesne mu społeczeństwo, skończywszy na jego stosunku do piękna i śmierci. Baudelaire, dandys i skandalista, zawarł swój dorobek poetycki w dziele *Les Fleurs du mal* (1857)<sup>84</sup>. W zebranych w nim utworach przeważa nihilizm, bunt wobec Boga, pochwała upadłych aniołów, które jawią się jako bliskie człowiekowi. Baudelaire kocha piękno, ale nie boi się go ukazać w zestawieniu z otaczającą go brzydotą, przytłaczającą szarością Paryża i okrutnym losem biedoty. Jego utwory wypełniają postacie prostytutek i nędzarzy, które opisuje bez zbędnych upiększeń. Obok bohaterów z codzienności poety w jego twórczości pojawiają się wampiry, upiory czy na wpół demoniczne, na wpół anielskie postacie kobiece<sup>85</sup>.

Bunt wobec religii chrześcijańskiej, a przy tym także fascynację Orientem Hearn mógł odnaleźć także w poezji Charles'a Marie Leconte'a de Lisle. Poeta ten odwołuje się chętnie do buddyjskiego pojęcia pustki, chwali greckich herosów, opisuje zwyczaje i wierzenia skandynawskie. Chrześcijaństwu zarzuca fanatyzm i obłudę, przewidując jego rychły upadek. W swojej poezji podziwia też piękno przyrody i dzikich zwierząt<sup>86</sup>.

<sup>81</sup> *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, eds J.W. Tuttleton, K.O. Lauer, M.P. Murray, Cambridge 1992, s. IX-XI.

<sup>82</sup> H. Killoran, *The Critical Reception of Edith Wharton*, Woodbridge 2001, s. 108-114.

<sup>83</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 267.

<sup>84</sup> W Polsce ten zbiór wierszy jest znany jako *Kwiaty zła*.

<sup>85</sup> J. Culler, *Introduction*, [w:] Ch. Baudelaire, *The Flowers of Evil*, transl. J. McGowan, Oxford 1993, s. XIII-XXXVII.

<sup>86</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *op. cit.*, s. 546-547.



W twórczości przyjaciela Baudelaire'a, Paula Verlaine'a, Hearna zafascynować mogło traktowanie przez niego poezji jako formy zgłębiania własnej natury i wyrażania czystych, nieskrępowanych emocji. Także fakt, że twórczość poety była mistyczna i wypełniona symbolami, z czasem pełna niedopowiedzeń, a jednocześnie cyniczna i szczera, zdaje się korespondować z upodobaniami Hearna<sup>87</sup>.

Ostatni z wielkiej trójki poetów francuskich tego okresu, Arthur Rimbaud, mógł zainspirować Hearna swoją buntowniczą postawą i przekonaniem o tym, że aby być poetą-twórcą, należy wyzwolić się z krępujących osobowość norm społecznych. Poeta próbował też odciąć się od rzeczywistości i zrozumieć Absolut<sup>88</sup>.

### 3.1.5. Nadprzyrodzone emocje i lęki

Literatura odnosząca się do głębi ludzkiego ducha i oddająca stany emocjonalne poprzez metafory dotyczące zjawisk nadprzyrodzonych i niesamowitych istot głęboko przemawiała do Hearna. Pisarz dopatrywał się własnej wyjątkowości w zaobserwowanej u siebie zdolności do widywania duchów. Wierzył ponadto, że ludzka wola może przekształcać rzeczywistość, a emocje mogą manifestować się w widzialnej formie. Także pogranicza jawy i snu oraz rola ludzkiej świadomości znalazły swoje miejsce w jego twórczości.

Powieścią, która porusza zagadnienia granicy między wyobraźnią a realnością, jest *Confessions of an English Opium-Eater* (1821)<sup>89</sup> Thomasa de Quinceya. Historia w niej zawarta jest opisem uzależnienia autora od opium. Dowiadujemy się z niej nie tylko o wizjach i koszmarach, jakie towarzyszyły narkotycznym doświadczeniom bohatera, ale również o jego stanie ducha, przerażeniu i niemożności odróżnienia prawdy od majaku. Senne wizje, jakich doświadcza, dotyczą na ogół krzywdzonych kobiet, którym de Quincey nie jest w stanie pomóc. Jest to wątek funkcjonujący w powieści gotyckiej od czasów jej powstania<sup>90</sup>.

Z kolei w twórczości Jamesa Hogg'a dla Hearna inspiracją mógł być stosunek tego twórcy do miejsca elementów nadprzyrodzonych w świecie. Hogg uważał bowiem, podobnie jak Hearn, że są one częścią otaczającego nas świata i nie zawsze da się je wytłumaczyć<sup>91</sup>. Na przykład w *The Private Memoirs and Confessions of*

<sup>87</sup> J. Adamski, *op. cit.*, s. 126.

<sup>88</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *op. cit.*, s. 581-583.

<sup>89</sup> Polski tytuł tej książki de Quinceya to *Wyznania angielskiego opiumisty* (T. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, tłum. M.P. Markowski, Warszawa 2002).

<sup>90</sup> C. Schmitt, *Alien Nation: Nineteenth-century Gothic Fictions and English Nationality*, Philadelphia 1997, s. 46-53.

<sup>91</sup> G. Tulloch, *Hogg and the Novel*, [w:] *The Edinburgh Companion to James Hogg*, eds I. Duncan, D.S. Mack, Edinburgh 2012, s. 124-125.

a *Justified Sinner* (1824) przedstawia on historię o zaślepiącej chęci zemsty, podsyconej przez podszepty diabła. Autor odwołuje się w niej do zjaw sennych, majaków i halucynacji, nie określa jednak jednoznacznie, czy zjawiska nadprzyrodzone są ich efektem, czy też istnieją naprawdę. Zakłada jedynie, że miały one miejsce<sup>92</sup>.

Charles Nodier, uznawany za jednego z czołowych przedstawicieli francuskich romantyków, mógł natomiast zainspirować Hearn sposobem, w jaki sytuował akcję swoich utworów na pograniczu jawy i snu, wypełniając ją demonami, widmami i halucynacjami. Oprócz fantastycznych wizji Nodiera Hearn w jego twórczości pociągać mogły wątki z folkloru, jak choćby domowe duszki, wiemy czy wampiry<sup>93</sup>, podobnie jak fascynował go związek pomiędzy skrajnymi ludzkimi stanami emocjonalnymi a manifestowaniem się sił nadprzyrodzonych. Wątek ten odnaleźć mógł choćby w twórczości Guy de Maupassanta, którego twórczość jest mocno pesymistyczna, dominuje w niej poczucie straconej niewinności i marzeń, przeświadczenie o ludzkim egoizmie i zepsuciu<sup>94</sup>. Jak większość ówczesnych pisarzy Maupassant w swojej twórczości znalazł miejsce dla opowieści o zjawiskach nadprzyrodzonych. Właśnie w tych dziełach biografowie doszukują się świadectw jego choroby psychicznej. Faktem jest, że w tych opowiadaniach niewyjaśnione zjawiska współgrają ze stanami emocjonalnymi bohaterów, sugerując tym samym, że są one wytworem umysłów trawionych chorobą<sup>95</sup>.

Hearn chętnie podejmował tematykę ludzkich emocji i ich wpływu na rzeczywistość, ponieważ w jego odczuciu to właśnie pod wpływem impulsów ludziom ukazywał się ten drugi, nadprzyrodzony świat. Tematyka granicy między światem realnym a duchowym łączyła się u pisarza z relacjami, jakie zachodziły pomiędzy sennymi majakami a jawą. Wiązało się to z uznaniem przez Hearn zbieżności pomiędzy przestrzenią snu a magicznym światem istot nadprzyrodzonych.

### 3.1.6. Gorąca krew, emocje i realizm

W XIX wieku zaczęła rozwijać się również powieść kryminalna, która poprzez opisy zbrodni, sekrety i odludne lub mroczne miejsca akcji nawiązywała do nurtu gotyckiego. Hearn rozpoczynał karierę dziennikarską od opisywania prawdziwych zbrodni, zasłynął przy tym z szczegółowych i makabrycznych opisów.

<sup>92</sup> J.E. Dunn, *Gothic's Double Gesture: Nostalgia, Perversion and Repetition in Gothic Rewriting*, [w:] *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, ed. I. van Elferen, Newcastle 2007, s. 12-17.

<sup>93</sup> J. Adamski, *op. cit.*, s. 139.

<sup>94</sup> M. MacNamara, *A Critical Stage in the Evolution of Maupassant's Story-Telling*, „Modern Language Review” vol. 71, 1976, iss. 2, s. 299-302.

<sup>95</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *op. cit.*, s. 569-570.

Można zatem przypuszczać, że powieść kryminalna, która nie stroniła od naturalistycznego przedstawiania okrucieństwa, mogła wzbudzić zainteresowanie Hearn. Podwaliny pod ten gatunek, czy też powieść detektywistyczną, położył Brytyjczyk Edward Bulwer-Lytton. W swoich książkach opisywał prawdziwe morderstwa, dążąc przy tym do nadania rysu psychologicznego przedstawionym postaciom<sup>96</sup>. Interesowały go ludzkie szaleństwo i zbrodnie w afekcie, a na tło swoich powieści chętnie wybierał szpitale psychiatryczne. Lyttona fascynowały życie po śmierci, alchemia i okultyzm, czemu dał wyraz w wielu utworach<sup>97</sup>.

Z kolei twórczość Wilkiego Collinsa inspirowała Hearn do tego stopnia, że na jego cześć używał przez pewien czas pseudonimu Ozias Midwinter, stworzonego na podstawie jednej z jego powieści. Collins w swoich dziełach łączył wątki detektywistyczne i sensacyjne, ale znajdował w nich również miejsce dla motywów nadprzyrodzonych. W *The Woman in White* (1859) tytułowa postać kobieca kreowana jest na zjawę-demon. W ostatecznym rozrachunku okazuje się jednak nieszczęsną ofiarą spisku mającego na celu przejęcie majątku głównej bohaterki. Akcja powieści *The Moonstone: A Romance* (1868) skoncentrowana jest wokół drogiego i rzekomo magicznego kamienia pochodzącego z Indii. Klejnot ginie w niewyjaśnionych okolicznościach, a zadaniem sierżanta Cuffa jest jego odnalezienie<sup>98</sup>.

Uznaje się, że to właśnie Cuff był pierwszym powieściowym detektywem, jednak bardzo szybko ustąpił on pola postaci wykreowanej przez sir Arthura Conan Doyle'a. Sherlock Holmes, ekscentryczny detektyw dżentelmen, stał się swego rodzaju symbolem epoki. Bohater imponował błyskotliwością i przenikliwością umysłu. Wydawało się, że żadna sprawa – niezależnie od tego, czy chodziło o zaginione klejnoty, morderstwo czy tajemnicze widmo grasujące po wrzosowiskach – nie stanowiła dla niego problemu. Cała Anglia zaczytywała się w jego przygodach, a więc pewnie i Hearnowi nie były one obce<sup>99</sup>. Sir Arthur Conan Doyle był zafascynowany okultyzmem i spirytualizmem, czego dał świadectwo w opowiadaniach niezwiązanych z przygodami słynnego detektywa. W jego krótkich historiach o duchach pojawiają się tajemnicze klątwy i artefakty z odległych krajów, niesamowite monstra i zjawy szukające zemsty<sup>100</sup>.

W XIX wieku popularnością cieszyły się również romanse historyczne z elementami fantastycznymi i sensacyjnymi. Wysoce prawdopodobne jest więc,

<sup>96</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 232.

<sup>97</sup> M. Mulvey-Roberts, *Bulwer Lytton, Edward*, [w:] W. Hughes, *The Encyclopedia of the Gothic*, s. 93-96.

<sup>98</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 291-292.

<sup>99</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 250.

<sup>100</sup> W. Hughes, *Historical Dictionary of Gothic Literature*, Lanham 2013, s. 87-88.

że Hearn, z jego zainteresowaniem tym, co nadprzyrodzone, ale i sensacyjne, sięgał po tego typu pozycje i szukał w nich inspiracji. Najbardziej znanym twórcą tego nurtu był William Harrison Ainsworth, który w swojej karierze napisał blisko 40 książek<sup>101</sup>. W jego utworach pojawiały się duchy, zjawy, wróżki, złoczyńcy i Cyganie uwodzący niewinne szlachcianki. Ostatnia z jego powieści, *The Lancashire Witches* (1848), jest stylizowana na legendę, a jej akcja rozgrywa się w zaczarowanej krainie elfów<sup>102</sup>.

W nurt nadprzyrodzonych romansów wpisują się również powieści sióstr Brontë. W powieści *Jane Eyre* (1847) napisanej przez Charlotte poznajemy historię młodej, wrażliwej sieroty, która po ukończeniu szkoły trafia jako guwernantka do dworu pana Rochestera. Występujący w powieści wątek tajemnicy i obłędu jednego z bohaterów, a także późniejszego już przeczucia Jean o zagrożeniu, które czyha na jej ukochanego, wskazuje na silny związek z powieścią gotycką<sup>103</sup>. W *Wuthering Heights* (1847)<sup>104</sup>, powieści napisanej przez Emily, przedstawione zostają losy destrukcyjnej miłości Heathcliffa i Cathy. Zarówno w *Jane Eyre*, jak również w *Wuthering Heights* pojawiają się wątki nadprzyrodzone w postaci zjaw, majaków sennych i wizji. Namietność Heathcliffa wobec Cathy przywodzi na myśl obłęd kierujący gotyckimi złoczyńcami<sup>105</sup>. Wszystkie te motywy – tajemnica, duchy, sny czy siła ludzkich emocji – mogły stanowić inspirację dla Hearna, który właśnie w tego rodzaju wątkach pokładał swoje zainteresowania.

Także w prozie Elizabeth Gaskell Hearn mógł odnaleźć swoje ulubione elementy literatury gotyckiej i grozy. W *Lois the Witch* (1861)<sup>106</sup> Gaskell podejmuje kwestię słynnego procesu czarownic w amerykańskim miasteczku Salem<sup>107</sup>, a w opowiadaniu *The Poor Clare* (1856) pojawia się motyw rodzinnej klątwy<sup>108</sup>. Badacze twórczości Gaskell uważają, że korzystała ona z symboliki gotyckiej, by podkreślić emocje bohaterów, które w danym momencie powieści są tak silne, że nie da się ich wyrazić słowami<sup>109</sup>. Siostry Brontë i Elizabeth Gaskell w swojej prozie przedstawiały realistyczne otoczenie, którego spokój zakłócały zjawiska

<sup>101</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 13-14.

<sup>102</sup> S. Carver, Ainsworth, William Harrison, [w:] W. Hughes, *The Encyclopedia of the Gothic*, s. 93-96.

<sup>103</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 232.

<sup>104</sup> Polski tytuł to *Wichrowe wzgórza* (opublikowane na przykład w Krakowie w 2003 r. w tłum. J. Sujkowskiej).

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 232.

<sup>106</sup> Ukazała się w polskim tłumaczeniu jako *Panna Lois od czarów* (tłum. A. Klonowska, Toruń 2015).

<sup>107</sup> I.R. Ciobanu, *The Gothic as Mass Hysteria: The Threat of the Foreign Other in Gaskell's Lois the Witch*, „Philologica Jassyensia” anul. 10, 2014, nr. 1 supl., s. 139-148.

<sup>108</sup> R. Styer, *The Problem of 'Evil' in Elizabeth Gaskell's Gothic Tales*, „Gothic Studies” vol. 12, 2010, iss. 1, s. 33-50.

<sup>109</sup> D. Wallace, *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*, Cardiff 2013, s. 65-75.

nadprzyrodzone będące odzwierciedleniem ludzkich emocji. Wątek ten znalazł odzwierciedlenie również w przekonaniach i twórczości Hearn, uczucia w opowieściach pisarza wpływały na otoczenie, często nawet po śmierci osoby, która się nimi kierowała.

Elementy gotyckie pojawiały się więc również we w pełni realistycznych, pozornie niezwiązanych z nurtem dziełach. Sam Hearn chętnie wplatał gotyckie i nadprzyrodzone elementy w realistyczne narracje. Jego eseje i listy pełne są opisów snów i majaków, które go nawiedzały, z przyjemnością opisywał mroczną i nieokiełznaną przyrodę. W relacje z dnia codziennego włączał wątki i elementy folkloru, sprawiając, że nabierały one nadprzyrodzonego wymiaru. Uważał przy tym, że jest to zjawisko całkowicie naturalne i że niemożliwe byłoby oddzielenie tego, co niewyjaśnione, od zwykłego ludzkiego życia.

Potwierdzenie swoich przekonań Hearn znalazł choćby w twórczości sir Waltera Scotta, uznawanego za przedstawiciela nurtu realistycznego. Ten niezwykle płodny pisarz inspiracje dla swoich powieści czerpał z historii i ubierał je w wartką akcję. Dzieła takie jak *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817) czy *The Heart of Midlothian* (1818) opowiadają o walkach pomiędzy Szkotami i Anglikami, opisując realne bitwy<sup>110</sup>. Wczesne utwory Scotta koncentrują się na podaniach i legendach ze szkockich pograniczy. Dzieje się tak zarówno w zbiorze ballad *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802), jak i w poemacie *The Lay of the Last Minstrel* (1805)<sup>111</sup>. W twórczości Scotta pojawiają się jednak również niewielkie elementy powieści gotyckiej. Dzieje się tak za sprawą scenerii – górskich samotni, mrocznych zamków czy pustkowi. Także niektóre z postaci, jak górscy bandyci, damy w opałach czy lokalne wiedźmy, wskazują na inspiracje gatunkiem<sup>112</sup>.

W dziełach Charlesa Dickensa Hearn mógł odnaleźć nie tylko elementy gotyckie wplatanie w dzieła realistyczne, ale także klasyczne opowieści o duchach. Choć pisarstwo Dickensa poświęcone było problemom społecznym, również on uległ modzie i wprowadzał do swoich utworów zjawiska nadprzyrodzone<sup>113</sup>. W *A Christmas Carol* (1843)<sup>114</sup>, jego najbardziej znanej powieści, pojawiają się cztery zjawy. Ich zadaniem jest nie tylko nakłonienie Ebenezera Scrooge'a do zmiany postępowania, ale również przestraszenie czytelnika. Opowiadania takie jak *The Signalman* (1866) czy niedokończone *The Mystery of Edwin Drood* (1870)<sup>115</sup> zbliżają się

<sup>110</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 82-83.

<sup>111</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 253-254.

<sup>112</sup> *A New Companion to The Gothic*, ed. D. Punter, Chichester 2012, s. 127-129.

<sup>113</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 275-278.

<sup>114</sup> *Opowieść wigilijna*; pojawiło się również inne tłumaczenie tego tytułu: *Kolęda prozą* (tłum. Jerzy Łoziński).

<sup>115</sup> Czyli *Tajemnica Edwina Drooda* (tłum. J.S. Zaus, Poznań 2022).

stylem i tematem do powieści gotyckich. Dickens zdawał się dostrzegać walor rozrywkowy gatunku i chętnie wydawał opowiadania o duchach i magii w czasopiśmie „Household Words” i „All the Year Round”, których był redaktorem<sup>116</sup>.

Także w działach Wiktora Hugo, jednego z czołowych przedstawicieli francuskiego romantyzmu, który tworzył głównie w nurcie realistycznym, Hearn mógł natrafić na liczne inspiracje. Hugo głosił bowiem potrzebę wprowadzenia do literatury elementów groteski oraz zerwania z *decorum*. Uważał on, że umieszczenie w dziele literackim brzydoty pozwala na ukazanie często występujących kontrastów pomiędzy ludzkim charakterem a psychiką. To odejście od przestrzegania tabu związanego z makabrą i okrucieństwem było niewątpliwie bliskie upodobaniom Hearn, który umieszczał w swoich dziełach krwawe opisy. Hugo wprowadził swój postulat w życie w powieści *Notre-Dame de Paris* (1831)<sup>117</sup>, gdzie przerażający wygląd dzwonnika Quasimoda nie koresponduje z jego wrażliwą osobowością. Nie tylko karykaturalne przedstawienie nieszczęsnego garbusa można uznać za element gotycki. Postać Cyganki Esmeraldy wprowadza do powieści wątek orientalny również często wiązany z powieścią gotycką<sup>118</sup>, a niepożądana żądza Frolla, by pościć dziewczynę, jest typowym objawem zachowań gotyckich łotrów. Samo umiejscowienie akcji – wewnątrz katedry Notre-Dame – nadaje powieści charakter tajemniczy i nadprzyrodzony<sup>119</sup>. Fabuła *Notre-Dame de Paris* mogła być Hearnowi bliska z jeszcze innych powodów niż tylko jej związek z lubianą przez niego literaturą gotycką. Matka pisarza, która w jego psychice na zawsze pozostała osobą skrzywdzoną przez irlandzkie konserwatywne społeczeństwo, poprzez jej orientalne pochodzenie mogła kojarzyć mu się z postacią pięknej Esmeraldy. Frollo mógł stać się dla Hearn metaforą wspólnoty, która poprzez swoje zaślepienie doprowadziła do wyjazdu matki (przez Hearn odbieranego jako równoznacznego ze śmiercią). Szlachetny, ale oszpecony dzwonnik mógł w wielu aspektach kojarzyć się Hearnowi z nim samym. Katedra u Hugo jest natomiast zbieżna z obrazami budowli, jakie wryły się w pamięć Hearn w czasach jego irlandzkiego dzieciństwa – miejsca te jawiły się pisarzowi jako nadprzyrodzone i przerażające, a w ich wnętrzach rozgrywać mogły się jedynie sceny przepełnione grozą i okrucieństwem.

<sup>116</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 226.

<sup>117</sup> *Dzwonnik z Notre-Dame* (tłum. J. Rodziewicz, Wrocław 1997), inny polski tytuł tej książki to *Katedra Najświętszej Marii Panny w Paryżu* (tłum. J. Tokarzewicz, Wrocław 2021).

<sup>118</sup> A. Milbank, *Bleeding Nuns: A Genealogy of the Female Gothic Grotesque*, [w:] *The Female Gothic: New Directions*, eds D. Wallace, A. Smith, New York 2009, s. 86-87.

<sup>119</sup> J.R. Hogle, *Hugo's Notre Dame de Paris, Leroux's Le Fantôme de l'Opéra and the Changing Functions of the Gothic*, [w:] *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America*, eds S. Ziobnik, A. Horner, New York 2008, s. 15-17.



Inne inspiracje Hearn mógł odnaleźć w twórczości Aleksandra Dumasa ojca, niesamowicie płodnego pisarza, twórcy 257 tomów powieści, pamiętników i utworów teatralnych. Pomimo że jego największe dzieła opierały się na wątkach historycznych, ich awanturniczy charakter i lekkość języka sprawiły, że Dumas przyczynił się do rozwoju przygodowej literatury popularnej<sup>120</sup>. Pisarz ten posiada w swoim dorobku między innymi dzieło zatytułowane *Les mille et un fantômes* (1849)<sup>121</sup>, wykorzystujące typowe wątki gotyckie. Przedstawiona w nim zostaje grupa znajomych spędzających wakacje na francuskiej wsi, zabawiających się opowiadaniem historii o duchach. W opowieściach pojawiają się wampiry, obcięte ożywające głowy i powstający z grobów królowie – tematy i wątki bliskie zainteresowaniom Hearna<sup>122</sup>.

Twórczość Paula Ernsta, przedstawiciela niemieckiego romantyzmu, także mogła wpłynąć na pisarstwo Hearna, a to ze względu na opowieści osadzone w orientalnych realiach i traktujące o nadprzyrodzonych zjawiskach. W opowiadaniu *Der Schemen* (1900) Ernst prezentuje na przykład historię chińskiego maga, który tworzy swojego czarodziejskiego chowańca<sup>123</sup>, a następnie wysyła go, by zemścił się w jego imieniu na wrogach<sup>124</sup>.

W powieści *The Bondswoman's Narrative* (1861) Afroamerykanki Hannah Crafts Hearn również mógł odnaleźć inspiracje dla swoich dzieł – tym razem te związane z voodoo i kulturą czarnoskórych mieszkańców Ameryki. W *The Bondswoman's Narrative* pojawia się bowiem historyczna, przepełniona portretami i antykami posiadłość, nad którą wisi klątwa rzucona przez starą Afroamerykankę. Sama książka jest częściowo biografią autorki; opowiada o czasach, gdy była ona niewolnicą, i drodze, jaką przeszła, by stać się wolną kobietą<sup>125</sup>.

Także twórczość Marka Twaina mogła inspirować Hearna. Choć zyskał on sławę dzięki powieściom przygodowym, w swoich dziełach zawarł także elementy gotyckie, które mogły pobudzić wyobraźnię Hearna. W *The Adventures of Tom Sawyer* (1876)<sup>126</sup> i *Adventures of Huckleberry Finn* (1884)<sup>127</sup> przejawiają się one w postaciach czarnych charakterów, elementach folkloru czy opisach zbrodni.

<sup>120</sup> J. Adamski, *op. cit.*, s. 139.

<sup>121</sup> Polski tytuł: *Biesiada widm*.

<sup>122</sup> A. Dumas (ojciec), *Biesiada widm*, tłum. S. Kuliński, Łódź 1960.

<sup>123</sup> Początkowo duch opiekuńczy domostwa, w okresie renesansu uznany za pośledniego diabła służącego czarownicy. B. i A. Podgórcy, *Encyklopedia demonów*, Wrocław 1998, s. 62-63.

<sup>124</sup> G. Kozielek, *Paul Ernst*, [w:] *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wyb. i dem, Wrocław 1988, s. 553.

<sup>125</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 187-189.

<sup>126</sup> *The Adventures of Tom Sawyer*, czyli *Przygody Tomka Sawyera*.

<sup>127</sup> *Adventures of Huckleberry Finn*, czyli *Przygody Hucka Finna*.



W *A Ghost Story* (1870) autor idzie o krok dalej, parodiując powieść gotycką poprzez wyśmianie jej najbardziej charakterystycznych cech<sup>128</sup>. W twórczości Twaina nie tylko pojawiają się elementy nadprzyrodzone, ale służą one również krytyce społecznej, zagadnieniu tak chętnie podejmowanemu przez Hearna.

Choć twórczość Henry'ego Jamesa kojarzona jest z realistycznymi powieściami obyczajowymi, to również w niej Hearn mógł odnaleźć inspiracje i wątki, które wpłynęły na jego dzieła<sup>129</sup>. Takie opowiadania Jamesa, jak *The Romance of Certain Old Clothes* (1868) czy *The Ghostly Rental* (1876)<sup>130</sup>, są bowiem klasycznymi historiami o duchach, które manifestują swoją wolę żywym<sup>131</sup>. *The Turn of the Screw* (1898)<sup>132</sup> natomiast wprowadza powieść gotycką na nowe tory, gdyż pojawia się tutaj silna gra psychologiczna z czytelnikiem. Tylko od odbiorcy zależy bowiem, czy złowrogie duchy straszące guwernantkę i jej podopiecznych będą prawdziwe, czy będą wytworem psychiki głównej bohaterki<sup>133</sup>. Z punktu widzenia Hearna, który uznawał, że psychika wpływa bezpośrednio na rzeczywistość, zagadnienie to musiało być niezwykle interesujące.

### 3.1.7. Legendy, mity i magiczne krainy

Legends i wierzenia ludowe inspirowały twórców doby romantyzmu, a szczególnie poetów, którzy podejmowali na nowo zapomniane opowieści i historie opowiadane im być może kiedyś przez piastunki. Dla Hearna folklor i baśnie były niekończącym się źródłem inspiracji i poszukiwań, a czytywał on nie tylko legendy z Wysp Brytyjskich, ale również opowieści ze Skandynawii, Ameryki czy Azji. Brytyjscy poeci romantyczni, tacy jak William Wordsworth i Samuel Taylor Coleridge, postulowali w swojej twórczości zwrot ku naturze i idyllicznemu stanowi dzieciństwa, w którym człowiek postrzega świat w sposób szczerzy i emocjonalny. Zakładali oni, że taki efekt może przynieść jedynie wolność w wyrażaniu uczuć, pozbawiona dydaktyzmu znanego z poprzednich epok. Zaczęto zwracać więc uwagę na indywidualizm twórcy, jego wyobraźnię i przeżycia wewnętrzne<sup>134</sup>.

<sup>128</sup> R. Salomon, *Gothic*, [w:] *The Routledge Encyclopaedia of Mark Twain*, eds J.R. LeMaster, J.D. Wilsons, New York 1993, s. 332-333.

<sup>129</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 141-143.

<sup>130</sup> W tłumaczeniu J. Łozińskiego tytuł tego opowiadania to *Upiorny czynsz* (znajduje się w antologii *Duchy zimowej nocy* opublikowanej w 2023 r.).

<sup>131</sup> T.J. Lustig, *Henry James and the Ghostly*, Cambridge 1994, s. 2-3.

<sup>132</sup> W tłumaczeniu Jacka Dehnela ten tytuł to *Dokręcanie śruby* (Warszawa 2015), wcześniej funkcjonował tytuł nadany książce przez Witolda Pospieszałę: *W kleszczach lęku* (Poznań 1959).

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 4-6.

<sup>134</sup> R. Carter, J. McRae, s. 179-180.

Ich najważniejsze dzieło, *Lyrical Ballads* (1798), które poeci wydali wspólnie, stało się manifestem romantyzmu brytyjskiego<sup>135</sup>.

U Williama Wordswortha Hearn mógło zainspirować podejście poety do natury i to, że właśnie w związku pomiędzy nią a człowiekiem doszukiwał się on najszczerzych uczuć i przeżyć. W swojej twórczości odwoływał się do wiejskich krajobrazów, kojarzących mu się z dzieciństwem; przedstawiał w niej prostych ludzi utrzymujących się z uprawy roli<sup>136</sup>. U Coleridge'a natomiast inspiracje Hearn mógł odnaleźć w odwołaniach do świata wizji i majaków, przepełnionych metafizycznymi bytami, mającymi wpływ na ludzki los. Na przykład jego *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) opowiada o klątwie, która spadła na żeglarza za bezcelowy akt bestialstwa, jakim było zabicie albatrosa. Również późniejsze dzieła Coleridge'a, jak choćby *Kubla Khan* (1816), przedstawiają świat znajdujący się pomiędzy jawą a wizjami sennymi. Temat utworu, opis pałacu wielkiego chana mongolskiego Kubilaja w Xandu, zwiastuje kolejną charakterystyczną dla romantyzmu cechę, jaką będzie umiłowanie egzotyki i krajów postrzeganych jako orientalne<sup>137</sup>. W nieukończonej powieści poetyckiej *Christabel* (1816) poeta kreśli niesamowitą historię pełną tajemnic i mroku, a jedną z najważniejszych postaci czyni kobietę-demoną czyhającą na życie pięknej szlachcianki<sup>138</sup>. Zarówno klątwy, marzenia senne, jak i orientalne scenerie i kobiety-demony znalazły się w twórczości Hearn, ukazując go jako spóźnionego romantyka, nieumiejącego pogodzić się z otaczającą go rzeczywistością. Także symbolizm i odwołania do religii, przy krytycznym stosunku do społeczeństwa, łączą Hearn z XVIII-wiecznymi twórcami.

W swojej twórczości Lafcadio Hearn również odwoływał się do wizji z dzieciństwa. Są one widoczne przede wszystkim w *Kwaidanie*<sup>139</sup>, w którym wspomnienia z Irlandii mieszają się z japońskim folklorem. Być może stało się tak między innymi pod wpływem twórczości Williama Blake'a, który w swoich dziełach stworzył skomplikowaną symbolikę, pełną odniesień do przyrody i religii. Ten wszechstronnie utalentowany artysta i mistyk nie tylko sam ilustrował swoje pisma i poezję, ale był też ich wydawcą. Jego dzieła powstałe pod wpływem wizji zawierały duży ładunek symboliczny, nie zawsze możliwy do interpretacji<sup>140</sup>. Dwa najśłynniejsze tomy jego wierszy, *Songs of Innocence* (1789) i *Songs of Experience* (1789)<sup>141</sup>,

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>136</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 49-54.

<sup>137</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 179-185.

<sup>138</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 57-58.

<sup>139</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 27-28.

<sup>140</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 182-184.

<sup>141</sup> Te tytuły w polskim tłumaczeniu to: *Pieśni niewinności* i *Pieśni doświadczenia*.

podejmują zbliżone tematy, zestawione z sobą na zasadzie kontrastu wynikającego z utraty dziecięcej niewinności, której wraz z wiekiem doświadczył podmiot liryczny<sup>142</sup>. Tom pierwszy ukazuje prawie religijny związek człowieka z naturą, drugi natomiast koncentruje się na fałszu i goryczy związanej z normami narzucenymi społeczeństwu<sup>143</sup>. Inspiracją dla Hearna mogły być także jego późniejsze utwory, takie jak *The First Book of Urizen* (1794)<sup>144</sup> czy pisane prozą *The Marriage of Heaven and Hell* (1794)<sup>145</sup>, które mają charakter mistyczny, ukazujący pojmowanie religii przez Blake'a. Obok niebiańskich wizji i aniołów artysta umieszcza Lucyfera, który nie jest jednak postacią negatywną, a godną litości<sup>146</sup>.

W poezji Johna Keatsa Hearn prawdopodobnie odnalazł cenione przez niego wątki ze średniowiecznych legend oraz greckiej mitologii. W utworach *La Belle Dame Sans Merci* (1819) i *The Eve of St. Agnes* (1820) poeta wykorzystuje tematykę i formę średniowiecznych ballad. Tak jak w pierwowzorach utwory te opowiadają o damach i rycerzach oraz nadprzyrodzonych przygodach przez nich przeżywanych<sup>147</sup>. Ważnymi kwestiami poruszonymi w tych dziełach były wpływ emocji na odczuwanie rzeczywistości przez człowieka oraz siła miłości. *Hyperion* (1820), poemat, którego Keats nie dokończył, inspirowany był grecką mitologią i opowiadał o walce między starymi i nowymi bogami<sup>148</sup>. Grecko-rzymski panteon inspirował także Hearna, który właśnie przez kontakt z antykiem utwierdził się w przekonaniu, że jego religijności nie definiują prawdy Kościoła katolickiego<sup>149</sup>.

Także z poezji lorda Alfreda Tennysona Hearn mógł wynieść inspiracje związane z legendami i kulturą średniowiecza. W *The Lady of Shalott* (1833) poeta nawiązuje do jednej z legend arturiańskich. W magicznej, jakby sennej atmosferze opisany zostaje los głównej bohaterki, która za sprawą klątwy zostaje uwięziona w wieży. Do tematu życia dworu Camelot Tennyson powrócił w *Idylls of the King* (1859), tomiku prezentującym losy króla Artura od momentu objęcia przez niego tronu<sup>150</sup>.

Dla Hearna przeszłość była sposobem ucieczki przed modernizującą się epoką, w jakiej przyszło mu żyć; to w tym, co minęło, szukał ukojenia i piękna, którego nie umiał znaleźć w otaczającym go świecie. Nie wydaje się więc nieprawdopodobne,

<sup>142</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 75-77.

<sup>143</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 182-184.

<sup>144</sup> Czyli *Pierwsza księga Urizena*.

<sup>145</sup> Czyli *Zasłubiny Nieba i Piekła*.

<sup>146</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 215-216.

<sup>147</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 73.

<sup>148</sup> R. Carter, J. McRae, *op. cit.*, s. 192-193.

<sup>149</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 32-34.

<sup>150</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 296-297.

że mógł się on identyfikować ze stowarzyszeniem znanym jako prerafaelici, a także nim inspirować<sup>151</sup>. Członkowie w nim zrzeszeni chcieli powrotu do natury, rzemiosła artystycznego i sztuki sprzed twórczości Rafaela Santiiego. Postulaty te mogły spotkać się z pełną aprobatą ze strony Hearn. Głównymi przedstawicielami bractwa byli Dante Gabriel Rossetti, jego brat William Michael i ich siostra Christina, William Holman Hunt oraz John Everett Millais. Pomimo że ich główne zainteresowania wzbudzało malarstwo, kilkoro z przedstawicieli prerafaelitów zapisało się również na kartach literatury. Dante Gabriel Rossetti zasłynął jako poeta sławiący w swoich utworach widmowe, po części anielskie kobiety, które objawiały się swoim oblubieńcom w postaci duchów<sup>152</sup>. Chętnie nawiązywał też do poezji włoskiego średniowiecza, z której czerpał nastrój tajemnicy i grozy oraz wątki nadprzyrodzone, jak choćby umiejętność przewidywania przyszłości<sup>153</sup>. Christina Rossetti w swojej twórczości wyrażała silne przywiązanie do religii chrześcijańskiej, ale również do kultury ludowej. W *The Goblin Market* (1862) kreuje fantastyczną wioskę zamieszkaną przez mityczne gobliny<sup>154</sup>.

W wieku szkolnym również Hearn przechodził fascynację Skandynawią, w starożytnych eposach widział wspaniałość pogańskiego ducha i wielobóstwa, które w tamtym okresie wyznawał. Zainteresowanie to przyniosło pisarzowi problemy w katolickiej szkole, do której wówczas uczęszczał<sup>155</sup>. Być może fascynacja Hearn zrodziła się w jakimś stopniu pod wpływem Williama Morrisa, bliskiego przyjaciela Rossettich. Choć dziś Morris pamiętany jest przede wszystkim jako obrońca piękna i rzemiosła artystycznego oraz eseista, był on również poetą i pisarzem. Jego wczesne utwory nawiązywały do legend arturiańskich (*The Defence of Guenevere*, 1858) i greckiej mitologii (*Life and Death of Jason*, 1867). Z czasem zafascynowały go skandynawskie sagi, które próbował przełożyć na angielski. W tym *Grettis Saga* (1869) oraz fragmenty *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876)<sup>156</sup>.

Choć dla Hearn wspomnienia dzieciństwa pełne były mroku i samotności, a Irlandia kojarzyła mu się przede wszystkim z chłodem i zakazami, folklor tego kraju zawsze pozostawał bliski sercu pisarza. Również William Butler Yeats, Irlandczyk z pochodzenia, w swojej poezji wykazywał fascynację folklorem swojej ojczyzny. Wczesne dzieła poety miały związek ze spirytualizmem i tradycją

<sup>151</sup> Ang. Pre-Raphaelite Brotherhood.

<sup>152</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 162-165.

<sup>153</sup> *Ibidem*, s. 168-169.

<sup>154</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 304.

<sup>155</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 38-42.

<sup>156</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 172-175.

ludową<sup>157</sup>. Odnajdujemy w nich tęsknotę za przemijającą kulturą pierwotną, starymi mitami i przedchrześcijańskimi wierzeniami Irlandczyków. Część utworów Yeatsa inspirowana była folklorem oralnym stylizowanym na pieśni, te teksty dostarczały zatem obrazów między innymi wróżek, alchemików i duchów<sup>158</sup>.

Nie bez wpływu na wrażliwość literacką Hearną mogła pozostawać także twórczość Henry'ego Wadswortha Longfellowa, Amerykanina, który w swojej poezji chętnie podejmował temat folkloru: zarówno dopiero powstającego amerykańskiego, jak i związanego z wierzeniami rdzennych Amerykanów<sup>159</sup>. Amerykańska poezja z drugiej połowy XIX wieku w sposób szczególny skoncentrowała się na zbieraniu i zapisywaniu opowieści i ballad pochodzących z folkloru<sup>160</sup>.

Fascynacja folklorem i naturą widoczna w twórczości XVIII i XIX wieku była formą sprzeciwu wobec coraz szybciej następujących zmian społecznych i gospodarczych. Z czasem krytyka tych zjawisk stała się bardziej bezpośrednia i wymierzona w te aspekty nowej rzeczywistości, które były powodem udręki twórców. W twórczości Hearną ujawniały się obie formy tego zjawiska, pisarz uciekał od szarej rzeczywistości w świat baśni i legend, które opisywał w swoich dziełach, jednocześnie jego listy do znajomych pełne są krytyki współczesnego mu zachodniego społeczeństwa.

Inspiracje do podjęcia tej tematyki Hearn mógł znaleźć nie tylko w poezji, ale również w prozie. Joseph von Eichendorff, pisarz i dramaturg, w swojej twórczości odwoływał się do związku człowieka z naturą, w której doszukiwał się pierwotnego piękna. Swoją poezję stylizował na ballady ludowe, używał w niej prostego języka i nieskomplikowanych metafor, jak choćby w opowiadaniu *Das Marmorbild* (1819), przedstawiającym historię zaczarowanego posągu, który uwodzi młodych mężczyzn, wabiąc ich do iluzji pięknej, antycznej posiadłości<sup>161</sup>.

Potrzeba odtworzenia czy też upowszechniania folkloru i mitologii widoczna jest w pracach Hearną, który w trakcie swojej dziennikarskiej kariery w Stanach Zjednoczonych chętnie podejmował tematy dotyczące wierzeń i zwyczajów zarówno kolonizatorów, jak i ludności afroamerykańskiej i kreolskiej<sup>162</sup>. Do rozwijania tej tematyki Hearną mogła zainspirować twórczość Jamesa Fenimore'a Coopera, który ukazywał w niej losy i wierzenia rdzennych mieszkańców Ameryki. Poruszał też kwestie relacji między plemionami rdzennie amerykańskimi

<sup>157</sup> D. Holdeman, *The Cambridge Introduction to W.B. Yeats*, Cambridge 2006, s. IX-X.

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 8-11.

<sup>159</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 228-229.

<sup>160</sup> K. VanSpanckeren, *op. cit.*, s. 56.

<sup>161</sup> G. Kozielek, *Joseph von Eichendorff*, [w:] *Czarny pająk...*, s. 536-537.

<sup>162</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 59-63.

a kolonizatorami, spisując i tworząc w ten sposób legendy ich dotyczące<sup>163</sup>. Natchnieniem dla Hearn mogła być także działalność Mary Hunter Austin, poetki, pisarki i eseistki, która opiewała piękno dzikiej amerykańskiej natury, a jednocześnie gromadziła i publikowała twórczość plemion rdzennie amerykańskich<sup>164</sup>.

Z kolei w swoich dziełach dotyczących Japonii Hearn przytaczał dziecięce wierszyki i piosenki, uznając je za najczystsza i najszczerzą formę poezji. Do podjęcia tego zagadnienia mogła zachęcić go twórczość Harriet Spofford, zajmującej się folklorem Nowej Anglii i opowieściami dla dzieci. W jej historiach, oprócz lokalnego kolorytu i portretu przekonań, można zauważyć wątki moralizatorskie i społeczne. Łączą się one często z elementami powieści gotyckiej, jak w *Circumstance* (1860), gdzie samotna bohaterka spotyka w lesie diabła z lokalnych wierzeń i pokonuje go swoim śpiewem<sup>165</sup>.

Doskonale wiadomo, że Hearn fascynowała tematyka związana z hoodoo<sup>166</sup> i voodoo oraz kulturą kreolską. Pisywał na jej temat jeszcze w Cincinnati dla „Cincinnati Commercial”, gdzie pracował od roku 1876 roku<sup>167</sup>. Być może przyczynili się do tego inni twórcy, jak choćby Charles W. Chesnutt, który przeszedł do historii jako obrońca praw Afroamerykanów, piewca ich kultury i tradycji. W powieści *The Conjure Woman* (1899) opowiada on o życiu niewolników na plantacjach i o niesprawiedliwościach, które ich spotykały. Autor wybiera na narratora wuja Juliusa McAdoo, posuniętego w latach wyzwolonego niewolnika, który wciąż kultywuje tradycje swoich przodków – hoodoo. W powieści pojawiają się więc tajemnicze rytuały, kłątwa i nawiedzona przez mściwe duchy plantacja<sup>168</sup>.

Spisywaniem opowieści folklorystycznych i przedstawianiem obcych, nieco bardziej orientalnych kultur zajmowali się również sami ich przedstawiciele, na przykład Edith i Winnifred Eaton, które były w połowie chińskiej krwi. Obie kobiety postanowiły pisać o Azji i przybrały na tę okazję pseudonimy artystyczne. Edith stała się Sui Sin Far, a Winnifred, która postanowiła pisać o Japonii, przybrała miano Onoto Watanna. Żadna z pań nigdy nie odwiedziła kraju, któremu poświęcała swoje dzieła, obie czerpały wiedzę z książek, a w przypadku Edith – z odwiedzin w lokalnym Chinatown, gdzie pracowała jako nauczycielka. Książki obu kobiet dotyczyły kwestii różnic rasowych i kulturowych, często przeplatanych romantycznymi uczuciami pomiędzy ludźmi o odmiennym pochodzeniu.

<sup>163</sup> W. Franklin, *James Fenimore Cooper: The Early Years*, London 2007, s. 434-436.

<sup>164</sup> M. Muth, *Foreword to this Edition*, [w:] M. Hunter Austin, *Earth Horizon*, Santa Fe 2007, s. II.

<sup>165</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 314-315.

<sup>166</sup> Religia powstała wskutek połączenia tradycyjnych afrykańskich wierzeń, związanych z voodoo, z religią chrześcijańską. J.A. Coleman, *op. cit.*, s. 489.

<sup>167</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 70-72.

<sup>168</sup> R. Gray, *op. cit.*, s. 278-280.



W swojej twórczości nie ustrzegły się one jednak przed orientalizacją opisywanych przez siebie państw, co mogło wynikać z oczekiwań ówczesnej publiczności<sup>169</sup>. Hearn także uległ tej tendencji literackiej i pod jej wpływem stworzył serię zatytułowaną *Stray Leaves from Strange Literature* oraz *Chinese Ghosts* – pozycje, które zawierały historie z Indii, Polinezji czy Chin<sup>170</sup>.

Fascynacja obcymi kulturami prowadziła do tworzenia się ruchów literackich inspirowanych duchową spuścizną Orientu. Hearn sam był zafascynowany wierzeniami i religiami odmiennymi od chrześcijańskiej, fascynował go przede wszystkim buddyzm, który dla pisarza wiązał się z powrotem do pierwotności i natury. Inspirować i zachęcać do zgłębiania buddyzmu mógł go transcendentalizm. Pisarze tworzący w jego duchu postulowali wolność i swobodę w wyrażaniu poglądów, uznawali również, że człowiek zdobywa wiedzę poprzez własne czyny, popierali więc indywidualizm i samodzielność. Sławili naturę jako wartość najwyższą, stojącą ponad człowiekiem, z którą harmonizowanie przynosiło spokój i zrozumienie. Według nich każdy człowiek jest odbiciem natury i stanowi zamknięty mikrokosmos. Transcendentaliści nigdy nie ogłosili swojego manifestu, choć za dzieło programowe uznaje się utwór *Nature* (1836) Ralphi Waldo Emersona<sup>171</sup>. To właśnie ten pisarz został duchowym przywódcą transcendentalistów i mógł w szczególny sposób wpłynąć na Hearn. Emerson był krytycznie nastawiony do wiary chrześcijańskiej, a w swoich utworach chętnie nawiązywał do idei konfucjańskich<sup>172</sup>, buddyzmu oraz sufizmu<sup>173</sup>. Również Henry David Thoreau był pod wpływem filozofii buddyjskiej<sup>174</sup>, wiązał z nią swoje przekonanie o potrzebie wolności i związku z naturą, jaką drzemie w każdym człowieku<sup>175</sup>. Inspiracje Orientem były w Ameryce tak silne, że dobrze sytuowane bostońskie rodziny, których członkowie zajmowali się kwestiami kulturalnymi lub pełnili funkcje państwowe, nazwały się Boston Brahmin<sup>176</sup>.

---

<sup>169</sup> D. Ferens, *Edith and Winnifred Eaton: Chinatown Missions and Japanese Romances*, Urbana–Chicago 2002, s. 1-6.

<sup>170</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 109-110.

<sup>171</sup> K. Van Spanckeren, *op. cit.*, s. 26-27.

<sup>172</sup> C.Y. Chang, *Confucianism: A Modern Interpretation*, transl. O. Lee, Singapore 2012, s. 444.

<sup>173</sup> W.R. Dickson, *Living Sufism in North America: Between Tradition and Transformation*, New York 2015, s. 66.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> K. Van Spanckeren, *op. cit.*, s. 29-30.

<sup>176</sup> *Ibidem*, s. 32.



### 3.1.8. Magia podróży i Orientu

Hearna fascynowały odległe podróże i obce kultury – poszukiwał nie tylko inspiracji, ale również miejsca w świecie. Uważał, że kultury zachodnie, z ich nastawieniem na naukę, nie są w stanie spełnić jego duchowych potrzeb, próbował więc odnaleźć swoją ojczyznę gdzieś z dala od znanych mu cywilizacji. Wydaje się więc oczywiste, że odpowiedzią na potrzeby pisarza była powstająca wtedy powieść podróżnicza i przygodowa. Dla przykładu, jeden z autorów tworzących w tym nurcie, Thomas Moore, w powieści poetyckiej *Lalla Rookh* (1817) przedstawia historię młodej Hinduski wysłanej jako żona dla króla Buchary. W trakcie podróży zakochuje się ona w tajemniczym bardzie, który w toku akcji okazuje się przeznaczonym jej władcą<sup>177</sup>. Robert Louis Stevenson w *Treasure Island* (1883)<sup>178</sup> stworzył barwną opowieść o pirackim statku i jego załodze, która wyrusza w nieznaną na poszukiwanie tajemniczego skarbu<sup>179</sup>. Stevenson jest również twórcą jednej z najpopularniejszych powieści gotyckich z epoki wiktoriańskiej, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886)<sup>180</sup>. Zostaje w niej poruszona kwestia odpowiedzialności badacza, dwoistości ludzkiego charakteru oraz fałszu szerzącego się w ówczesnym społeczeństwie<sup>181</sup>.

Prawdziwą inspiracją dla Hearna mogła być postać i twórczość Rudyarda Kiplinga, który urodził się i edukował w Bombaju, a po powrocie do Anglii pisał opowiadania o swoich podróżach. Do jego najbardziej znanych dzieł należy *Kim* (1901), będący historią Kimballa, syna Hinduski i irlandzkiego żołnierza. Zostaje on wcielony do jednego z oddziałów Imperium Brytyjskiego i wysłany na tajną misję. Kipling może więc skoncentrować się na opisie Indii i ich mieszkańców<sup>182</sup>. Dla Hearna dzieło to mogło być dodatkowo interesujące ze względu na powracający motyw związku pomiędzy kobietą pochodzącą z egzotycznej kultury i mężczyzną z Zachodu, a ponadto: Irlandczykiem. W *The Jungle Book* (1894) i *Jungle Book Two* (1895)<sup>183</sup> Kipling również przenosi czytelnika w egzotyczne miejsca, jedna w tych książkach akcja zostaje wzbogacona o element fantastyczny, jakim staje się możliwość rozumienia mowy zwierząt<sup>184</sup>. Krótkie historie

<sup>177</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 115-120.

<sup>178</sup> Czyli *Wyspie skarbów*.

<sup>179</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 312-313.

<sup>180</sup> Polski tytuł: *Doktor Jekyll i pan Hyde*.

<sup>181</sup> V. Margree, B. Randal, *Fin-de-siècle Gothic*, [w:] A. Smith, *Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2012, s. 224-226.

<sup>182</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 317-318.

<sup>183</sup> Czyli *Księga dżungli i Druga księga dżungli*.

<sup>184</sup> L. Sikorska, *op. cit.*, s. 317-318.

pisane przez Kiplinga są opowieściami o duchach i potworach zakłócających życie Brytyjczyków w Indiach. Inspirowane były lokalnym folklorem – jawiącym się jako nieucywilizowany w oczach mieszkańca Wysp Brytyjskich – w którym nie-  
zwykle stworzenia funkcjonowały na porządku dziennym. Orientalna sceneria, w której rozgrywały się opisywane wydarzenia, sprawiała, że czytelnik czuł się dodatkowo niepewny i zagubiony<sup>185</sup>.

Także twórczość Josepha Conrada mogła stanowić dla Hearn źródło inspiracji. Teodor Józef Konrad Korzeniowski, Polak, którego koleje losu zaprowadziły do Anglii, znany jest przede wszystkim z dwóch dzieł, którymi są: *Lord Jim* (1900) i *Heart of Darkness* (1902)<sup>186</sup>. Pierwsza powieść dotyczy tego, jak wielkie konsekwencje niesie złamanie zasad ustalonych przez marynarski kodeks. *Heart of Darkness* często określana jest mianem półreportażu z wyprawy Conrada do Kongo. Historia podróży w głąb dżungli uznawana jest za metaforę odkrywania najmroczniejszych zakamarków ludzkiej duszy<sup>187</sup>. Duszna atmosfera powieści, opis okrucieństw i narastającego szaleństwa Kurtza, którego wspomnienie będzie prześladować narratora nawet po ucieczce z Kongo, sprawiają, że *Heart of Darkness* nabiera gotyckiego charakteru<sup>188</sup>.

U François-Reného de Chateaubrianda, jednego z najwcześniejszych przedstawicieli francuskiego romantyzmu, Hearn mógł ponownie natrafić na wątek skomplikowanych relacji pomiędzy osobami wywodzącymi się z różnych religii. Chateaubriand, głęboko wierzący katolik, swoje poglądy przedstawił między innymi w powieściach *Atala* (1801) i *René* (1802). Dzieła te są z sobą powiązane fabularnie poprzez postacie bohaterów-narratorów. *Atala* opowiada historię miłości między rdzenną Amerykanką chrześcijanką obiecaną Bogu a rdzennym Amerykaninem poganinem, który pod wpływem Atali zmienia wyznanie. *René* jest zwierzeniem głównego bohatera, który przedstawia swoją młodość jako wieczne poszukiwanie wyimaginowanego dobra i piękna<sup>189</sup>. Prawdopodobną inspiracją do powstania tych dzieł była podróż Chateaubrianda do Stanów Zjednoczonych, którą odbył w młodości i opisał w książce *Voyages en Amérique et en Italie* (1827)<sup>190</sup>.

W twórczości Gustawa Flauberta, znanego dziś jako twórcy skandalizującej powieści *Madame Bovary* (1856)<sup>191</sup>, Hearn mógł natrafić na wątek podróżniczy,

<sup>185</sup> W. Hughes, *op. cit.*, s. 164-165.

<sup>186</sup> Czyli *Jądro ciemności*.

<sup>187</sup> P. Mroczkowski, *op. cit.*, s. 245-247.

<sup>188</sup> M.K. Ray, *Joseph Conrad's Heart of Darkness*, New Delhi 2006, s. 102-103, *The Atlantic Critical Studies*.

<sup>189</sup> J. Adamski, *op. cit.*, s. 135-136.

<sup>190</sup> F.R. de Chateaubriand, *Travels in America*, London 1828.

<sup>191</sup> Czyli *Pani Bovary*.

połączony z elementami gotyckimi i religijnymi. Z kolei w *Salammbô* (1862)<sup>192</sup> Flaubert prezentuje zarówno motyw orientalny – prymitywne plemiona, wiara w dawnych bogów; jak i metafizyczny – kradzież welonu zasłaniającego oblicze bogini Tanit ma przynieść Libijczykom zwycięstwo<sup>193</sup>.

Jeśli jednak chodzi o największą i niewątpliwą inspirację, to wśród twórców powieści podróżniczych Hearn najbardziej cenił Julię Viaud. Pisarz ten, znany lepiej jako Pierre Loti, podporządkował swoją twórczość egzotycznym podróżom i romansom z lokalnymi kobietami. W *Le mariage de Loti* (1878) opowiada o miłości młodego oficera do księżniczki z Tahiti. Fabuła *Aziyadé* (1879) rozgrywa się w Turcji, a ukochana głównego bohatera jest mieszkanką haremu. *Madame Chrysanthème* (1887) powtarza poprzednie wątki, z tym że jej akcja rozgrywa się w Japonii<sup>194</sup>. Loti wprowadził do literatury i świadomości ówczesnych ludzi Orient jako krainę mityczną, przepełnioną magią i pełną delikatnych egzotycznych kobiet, skłonnych do romansów z mężczyznami z Zachodu. O ile wspomniany już stosunek Hearn do Gautiera można określić jako fascynację, o tyle Lotiego darzył on uwielbieniem, a jego styl uważał za niedościgniony<sup>195</sup>.

Literatura romantyczna była dla Hearn nieustającą inspiracją, jej silny związek z folklorem i nadprzyrodzonością pobudzał jego wyobraźnię. Ta fascynacja stała się dla pisarza tym, co określało całą jego twórczość, a jednocześnie sprawiło, że otaczająca go rzeczywistość nie spełniała jego oczekiwań. Hearn poszukiwał świata, w którym to, co magiczne i nadprzyrodzone, funkcjonuje na równi z tym, co realne. Uważał, że sam widywał duchy i wyczuwał ich obecność, tęsknił do miejsc, w których granica pomiędzy światem rzeczywistym a duchowym byłaby najcieńsza. Romantyczne podkreślenie związku przyrody z ludzkimi emocjami ukształtowało jego wrażliwość estetyczną i sprawiło, że czuł się on rozczarowany postępującą industrializacją Zachodu. Uważał, że rozwój techniki pozbawia świat duszy, sprawiając, że staje się on bezbarwny i pusty. Wytchnieniem w tej szarej rzeczywistości było dla Hearn zbieranie pieśni i legend z folkloru, przywołujących lepsze, zdaniem pisarza, czasy, w których ludzie żyli bliżej natury, a co za tym idzie – pełne magii i istot nadprzyrodzonych. Poszukiwanie tej utraconej duchowości doprowadziło Hearn do zainteresowania egzotycznymi kulturami, które w jego opinii nie utraciły jeszcze pierwotnego czaru. Nie jest więc dziwny fakt, że gdy pisarz dotarł do Japonii,

<sup>192</sup> Polskie tłumaczenie tytułu to *Salambo*.

<sup>193</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *op. cit.*, s. 559-561.

<sup>194</sup> M.K. Matsuda, *Pierre Loti and the Empire of Love*, „*Raritan*” vol. 22, 2002, no. 2, s. 12-21.

<sup>195</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 180.

postrzegał ją przez pryzmat swoich literackich i estetycznych fantazji, ignorując przy tym zastaną tam rzeczywistość, która w znacznym stopniu odbiegała od obrazu wykreowanego w jego umyśle.

### 3.2. Między Japonią rzeczywistą a wyobrażoną

Lafcadio Hearn przybył do Japonii w 1890 roku. Już w opisie swoich pierwszych wrażeń określa kraj jako magiczny i przesiąknięty starożytną, duchową atmosferą. Jednocześnie od początku swojego pobytu dawał wyraźnie pokazywał swoją niechęć wobec wszystkich zaobserwowanych form westernizacji tego kraju. Przeszkadzały mu miejsca, w których można było spotkać przybyszy z Zachodu lub oglądać zmodernizowaną architekturę. Podejmowane przez niego próby doświadczenia Japonii tradycyjnej są bezpośrednio związane z wykształconym u niego przez literaturę romantycznym postrzeganiem kultur uznawanych za orientalne czy pierwotne. Przez prawie 14 lat pobytu w tym państwie pisarz usilnie ignorował postępującą modernizację i westernizację, przedstawiając ten kraj jako ostoję tradycji. Należy jednak podkreślić, że Hearn trafił na Archipelag w trakcie zmian w sposobie życia i myślenia jego mieszkańców, którzy – by po latach izolacji przyłączyć się do tego, co uznawali za cywilizowany świat – gotowi byli wyrzec się wielu swoich ideałów.

#### 3.2.1. Polityka i społeczeństwo

Wiek XIX w Europie i Stanach Zjednoczonych był okresem wielkich przemian kulturowych, społecznych i technicznych. Szybki postęp i zmieniający się sposób życia wywoływały w ludziach lęk i poczucie nostalgii. To właśnie z takiego świata przybył w 1890 roku do Japonii Lafcadio Hearn. Epoka Meiji, w trakcie której pisarz zawitał na Archipelag, była jedną z najbardziej fascynujących w historii tego państwa. Od roku 1603, kiedy to Tokugawa Ieyasu uzyskał tytuł *shōguna*, w Japonii zapanowały rządy wojskowe zwane *bakuhau*<sup>196</sup>, dzięki którym w kraju nastał pokój i dobrobyt<sup>197</sup>. Ich efektem był znaczny wzrost liczby ludności, rozwój miast i bogacenie się warstwy mieszczańskiej, przy jednoczesnym ubożeniu samurajów. Polityka *shōgunów* z rodu Tokugawa opierała się na izolacjonizmie (*sakoku*), z kraju wyrzucono misjonarzy oraz zagranicznych kupców, zamknięto porty, a dla przedstawicieli Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej

<sup>196</sup> C. Totman, *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009, s. 259, *Ex Oriente*.

<sup>197</sup> A. Gordon, *Nowożytna historia Japonii*, tłum. I. Merklej, Warszawa 2010, s. 33-34, *Seria Ceramowska*.

utworzono sztuczną wyspę Dejima<sup>198</sup>. Okres ten pozwolił nie tylko na skonsolidowanie kraju, ale również doprowadził do jego powolnej stagnacji. *Shōgunat* kontrolował przepływ informacji pomiędzy Deijimą a pozostałą częścią Wysp, zwalczając wszystkie przejawy *rangaku* – nauk holenderskich.

Świat zewnętrzny nie zapomniał jednak o Japonii, a wraz z rozwojem żeglugi i ekspansją kolonialną coraz więcej okrętów przybijało do wybrzeży Archipelagu. Powody wkroczenia na wody terytorialne Kraju Kwitnącej Wiśni były różne. Statki wielorybnicze poszukiwały nowych łowisk, które pozwoliłyby zaspokoić zapotrzebowanie na olej. Rosjanie zawijali do Hokkaido, próbując nawiązać stosunki handlowe. Okręty brytyjskie i francuskie (państwa te były wtedy w trakcie wojny) żądały od Japończyków możliwości uzupełnienia zapasów jedzenia i wody pitnej. Zachowanie *bakufu* wobec tych wydarzeń zakładało ostrzelanie każdego okrętu, który zbyt blisko zbliży się do wybrzeży<sup>199</sup>. Poszczególne *daimyō*<sup>200</sup> sami jednak decydowali o sposobach radzenia sobie z obcymi, niektórzy wbrew rozkazom podpisywali nawet umowy o stosunkach handlowych z obcokrajowcami<sup>201</sup>.

Sprawy wewnętrzne Archipelagu były równie skomplikowane. Długotrwały okres pokoju doprowadził do ubożenia samurajów i *daimyō*, co ostatecznie odbiło się na finansach *shōgunatu*. Niezadowoleni panowie feudalni, mający na swoim utrzymaniu własne armie i czerpiący zyski z przynależnych im ziem, wyczuwali słabość *bakufu*. Zaczęły szerzyć się bunty, tworzone koalicje przeciwko władzy Tokugawów, które głosiły chęć odejścia od wojskowych rządów<sup>202</sup>. Klany z prowincji Satsuma i Chōshū przodowały w tych żądaniach i domagały się powrotu cesarstwa. Dodatkowo Japonia zmagiała się z klęskami nieurodzaju, które w 1865 roku doprowadziły do głodu obejmującego zasięgiem cały kraj<sup>203</sup>.

Tym, co jednak ostatecznie przekonało opozycję o nieskuteczności rządów Tokugawów, były żądania, jakie w 1853 roku Matthew C. Perry wystosował wobec *shōguna*. Właśnie wtedy amerykański komodor<sup>204</sup> przybył do portu w Edo wraz z czterema czarnymi okrętami wojennymi. Pojawienie się obcej, wspaniałej floty, w której skład wchodziły dwa okręty parowe, wywołało popłoch wśród

<sup>198</sup> *Ibidem*, s. 40-42.

<sup>199</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 367-369.

<sup>200</sup> 大名 (*daimyō*) – panowie czy też lordowie feudalni. W epoce Azuchi-Momoyama (1568-1600) zyskali oni status społeczny pozwalający nie tylko na utrzymanie własnej armii, ale również na rzeczywistą ingerencję w politykę państwa.

<sup>201</sup> Takim postępowaniem wykazał się *daimyō* z Satsumy, negocjując warunki z francuskimi wysłannikami. *Ibidem*, s. 370.

<sup>202</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 376-377.

<sup>203</sup> *Ibidem*, s. 378-379.

<sup>204</sup> Komodor – „we flotach niektórych państw: oficer marynarki wojennej, dowodzący czasowo zespołem jednostek, niemający stopnia admirałskiego” (<https://sjp.pwn.pl/sjp/komodor;2564046>).

Japończyków, którzy do tamtej pory nie widzieli równie nowoczesnych i wielkich maszyn<sup>205</sup>. Żądania Perry’ego, który wiozł z sobą list od prezydenta Millarda Fillmore’a, były proste: albo Japonia dobrowolnie otworzy się na handel ze Stanami Zjednoczonymi, albo zostanie do tego zmuszona siłą<sup>206</sup>. Widząc niezdecydowanie i przestraszyć tubylców, komodor odpłynął, zapowiadając, że powróci za rok z jeszcze większą flotą, by uzyskać odpowiedź<sup>207</sup>.

*Shōgunat*, świadomy swojej słabej pozycji, technicznie zacofanej armii oraz braku fortyfikacji chroniących wybrzeża, stanął przed dylematem: zgodzić się na żądania Ameryki i jednocześnie utwierdzić poddanych w przekonaniu o potrzebie zmian w rządzie, czy też wciągnąć Japonię w długotrwałą i z góry przegraną wojnę. Ostatecznie w 1854 roku rząd podpisał Ogólny traktat o pokoju i przyjaźni. Rząd Kraju Kwitnącej Wiśni godził się w tej umowie na otwarcie dla obcokrajowców dwóch portów morskich – Shimoda i Hakodate – które znajdowały się w rozsądnej odległości od stolicy kraju, Edo. Ponadto zapewniał wszystkim marynarzom, którzy zawitali do wybrzeży Archipelagu, bezpieczeństwo i możliwość powrotu do rodzinnego kraju. Sami Amerykanie zapewnili sobie możliwość ustanowienia konsulatu oraz zabezpieczyli swoje interesy na przyszłość – traktat był skonstruowany tak, by dało się poszerzyć przywileje dla Amerykanów w Japonii<sup>208</sup>. Japończycy natomiast zainteresowali się wynalazkami przywiezionymi przez obcokrajowców, szczególnie przypadła im do gustu replika lokomotywy parowej, do której można było wsiąść i jeździć po specjalnie do tego celu zamontowanych torach<sup>209</sup>. Fascynacja osiągnięciami zachodniej techniki będzie znamioną cechą w relacjach pomiędzy Japonią a pozostałymi państwami. Hearn zdawał się kompletnie ignorować ten fakt nie tylko w swoich literackich przedstawieniach Japonii, ale i w prywatnych zapiskach. W znacznym stopniu ignorował on modernizację, która ogarniała Archipelag, a jeśli ją dostrzegał, to wyrażał się o niej niezwykle krytycznie.

W niespełna cztery lata później podpisano Traktat o przyjaźni i handlu, który zezwalał cudzoziemcom na handel w kolejnych ośmiu portach<sup>210</sup>, ustanowienie w czterech różnych miastach placówek dyplomatycznych oraz prawo swobodnego podróżowania po Japonii<sup>211</sup>. Tym, co jednak najbardziej dotknęło mieszkańców Archipelagu w tym traktacie, było całkowite podporządkowanie handlu

<sup>205</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 328-329.

<sup>206</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 81-82.

<sup>207</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 328-329.

<sup>208</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 372-373.

<sup>209</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 81.

<sup>210</sup> *Ibidem*, s. 82-83.

<sup>211</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 373.



zagranicznego i ceł obcokrajowcom, a także wyłączenie przybyszy spod władzy japońskich sądów – umowa gwarantowała cudzoziemcom eksterytorialność i możliwość sądzenia przez ojczyste sądy<sup>212</sup>. Te nierównoprawne, upokarzające dla Japończyków traktaty przekonały elity o nieskuteczności rządów *shōgunatu* i konieczności przeprowadzenia rewolucji mającej na celu przywrócenie władzy cesarza.

Oburzeni *daimyō*, którzy czuli się upokorzeni działaniami własnego rządu, postanowili działać. Ponownie największą rolę odegrały prowincje Satsuma i Chōshū; to z nich pochodziła większość wojowników, którzy otwarcie występowali przeciw wojskom *shōguna* i cudzoziemcom. *Daimyō* z tych prowincji doradzili cesarzowi Komeiemu, który rezydował wówczas w Kioto, by wymusił na *bakufu* wypędzenie cudzoziemców. *Shōgun* udzielił wymijającej odpowiedzi, równocześnie tłumiąc bunt samurajów z Chōshū, wydawało się zatem, że sytuacja na Archipelagu została opanowana. Rząd był jednak nadal zbyt pochłonięty kwestiami otwarcia i napływającymi do kraju obcymi, by zauważyć, że Chōshū oraz Satsuma ponownie mobilizują armię<sup>213</sup>. Walki wewnętrzne trwały aż do 1867, kiedy to zostało zajęte Kioto, a rok później cesarz Meiji ogłosił restaurację władzy rodu cesarskiego<sup>214</sup>.

Po 1868 roku w Japonii panował chaos, *daimyō* i ich doradcy nie byli pewni, jak zorganizować nową władzę w nowoczesnej Japonii, która miałaby możliwość współzawodniczenia na arenie międzynarodowej z państwami Zachodu. Bojąc się niezadowolenia ze strony samurajów i chłopów, ogłoszono proklamację cesarską złożoną z pięciu punktów. Zakładały one utworzenie zgromadzenia narodowego, nawoływały wszystkich mieszkańców Archipelagu do wzmoczonego wysiłku dla dobra kraju, zapewniały możliwość realizacji swoich celów wszystkim stanom. Odrzucały też stare, zabobonne obyczaje na rzecz nowych, „oświeconych”, oraz ogłosiły potrzebę poszukiwania wiedzy na całym świecie tak, by Japonia mogła się rozwijać<sup>215</sup>. Zerwanie z tradycją i odejście od tradycyjnego stylu życia było niezwykle gwałtowne, jednak przekonani o jego słuszności mieszkańcy Archipelagu poddali się im. Hearn trafił do Japonii w momencie, w którym przemiany te były już w szczytowej formie, zniesiono stare zasady feudalne, a modernizacja sprawiła, że kraj przesiąkł zachodnimi ideami.

W 1869 roku najwięksi i najbardziej wpływowi z *daimyō* zrzekli się swoich ziemskich włości na rzecz cesarza i rozbili prywatne armie. Za ich przykładem

<sup>212</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 82-83.

<sup>213</sup> *Ibidem*, s. 91-92.

<sup>214</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 384-385.

<sup>215</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 344-345.



poszli inni, a w roku 1871 wydano oficjalny nakaz konfiskaty rodowych majątków. Większość zaangażowanych politycznie feudalów znalazła stanowiska w nowo utworzonym rządzie lub została mianowana gubernatorami nowo powstałych prowincji. Ponadto rząd w ramach rekompensaty wypłacał im dożywotnio coroczną pensję<sup>216</sup>. By scentralizować aparat państwowy, zredukowano liczbę prowincji do 50. Konfiskata ziemi *daimyō* sprawiła, że cesarz zyskał możliwość bezpośredniego nakładania podatków, z których cały zysk spływał do pustego dotychczas skarbcza. Pociągnęło to za sobą ujednolicającą reformę monetarną, sytuującą jena jako oficjalną walutę japońską<sup>217</sup>.

*Daimyō* przyjęli te zmiany ze spokojem i wydawali się nimi usatysfakcjonowani, zupełnie inaczej odnieśli się do nich samurajowie. Gdy panowie feudalni oddali swoje ziemie cesarzowi, przestali potrzebować armii, która by ich broniła – wojownicy stracili więc źródło utrzymania. W nowym porządku nie było już dla nich miejsca, byli nie tylko grupą zbyt liczną, ale i przestarzałą – cesarz chciał armii nowoczesnej i zmodernizowanej, a samurajowie brzydzili się bronią „zachodnich barbarzyńców”<sup>218</sup>. W 1873 roku ogłoszono powszechny pobór wojskowy dla wszystkich mężczyzn w wieku 20 lat, niezależnie od statusu społecznego. Służba czynna miała trwać trzy lata, a rezerwowa – cztery. Dopuszczenie mieszczan i chłopów do instytucji wojskowych ugodziło w honor samurajów, którzy poczuli się upokorzeni tą zmianą. Kolejny cios otrzymali w 1876 roku, kiedy oficjalnym dekretem zakazano noszenia mieczy i typowego samurajskiego uczesania<sup>219</sup>. Równocześnie chłopci otrzymali przywilej noszenia nazwisk, mogli podróżować konno i nie musieli już padać na kolana przed samurajami. Zezwolono im również zawierać związki małżeńskie z ludźmi pochodzącymi z wyższego stanu, a grupa wykluczonych, *eta*, została zniesiona<sup>220</sup>.

Istotną rolę w modernizacji rządu miały misje dyplomatyczne, których oficjalnym zadaniem miała być próba rewizji nierównoprawnych traktatów. Zdawano sobie jednak sprawę z tego, że dopóki Japonia nie zostanie uznana na arenie międzynarodowej, żadne zmiany w tych dokumentach nie będą możliwe. Celem owych misji było tak naprawdę zobaczenie Zachodu na własne oczy. Wyjeżdżający artyści, dyplomaci i studenci mieli nauczyć się jak najwięcej, a zdobyte doświadczenia – przyszczerpić na rodzimym gruncie. Najsłynniejszą i najważniejszą z takich wypraw

<sup>216</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 95-97.

<sup>217</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 347-348.

<sup>218</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 384-385.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 350-351.

była misja Iwakury<sup>221</sup>, w której wzięło udział około 50 osób, w tym Itō Hirobumi oraz młoda Tsuda Ume, która stała się później prekursorką kobiecego szkolnictwa wyższego w Japonii. Poselstwo powróciło do Japonii po dwóch latach, w 1873 roku, ze względu na coraz bardziej skomplikowaną sytuację w rządzie<sup>222</sup>. Do głosu doszedł wtedy Saigō Takamori, samuraj z Satsumy, który głosił ideę zbrojnej inwazji na Koreę w celu wymuszenia na niej traktatów handlowych. Koreańczycy, znajdujący się wtedy pod silnym wpływem Chin, odmawiali japońskim kupcom możliwości zawierania transakcji. Saigō uważał, że jest to hańba dla Kraju Kwitnącej Wiśni, którą zmyć może jedynie wojna. Był on również świadom spadku roli samurajów i chciał wykorzystać tę sprawę do poprawienia ich pozycji w ciągle kształtującym się rządzie Meiji<sup>223</sup>. Do inwazji ostatecznie nie doszło, jednak rok później japońskie wojska zostały skierowane na Tajwan jako ekspedycja karana. Zamieszkujący ówczesnie wyspę Aborygeni zabili żeglarzy z Okinawy, za co musieli odpowiedzieć. Ekspedycja zakończyła się fiaskiem z militarnego punktu widzenia, jednak Japonii udało się uzyskać od Chin odszkodowanie. Następstwem tych wydarzeń było inkorporowanie archipelagu Riukiu, który częścią cesarstwa stał się oficjalnie w 1874 roku<sup>224</sup>. Rok później japońskie wojska, pod pretekstem ćwiczeń, zajęły koreańską wyspę Kanghwa-do i wysłały na półwysep poselstwo z żądaniem podpisania umów handlowych. Podpisana została umowa o przyjaźni, przypominająca tę z roku 1854 zawartą między Japonią a Stanami Zjednoczonymi<sup>225</sup>. Hearn musiał wiedzieć zarówno o misjach mających na celu westernizację Japonii, jak i o planach ekspansji militarnych, powracających w japońskim dyskursie politycznym. Po przybyciu na Archipelag spotykał on Japończyków mówiących po angielsku lub francusku. Ruchy nacjonalistyczne ściśle powiązane z dążeniami do rozszerzenia terytorium kraju były dyskutowane na uniwersytetach, na których pracował. Pomimo to Hearn przedstawiał Japonię i jej mieszkańców jako kraj prawie nieskażony zachodnią myślą, będący w swej naturze skrajnie pacyfistycznym i harmonijnie powiązanym z naturą.

Do całkowitego ustabilizowania się sytuacji politycznej w nowoczesnej Japonii doszło dopiero w latach 80. XIX wieku. W 1888 roku utworzono Tajną Radę z Itō Hirobumim jako przewodniczącym. Jej zadaniem było stworzenie konstytucji odpowiadającej japońskim realiom. Dyskusje odbywały się przy

<sup>221</sup> Nazwa tego poselstwa pochodzi od nazwiska stojącego na jego czele japońskiego polityka, którym był Iwakura Tomomi, żyjący w latach 1825-1883.

<sup>222</sup> *Ibidem*, s. 354-356.

<sup>223</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 112.

<sup>224</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 359-360.

<sup>225</sup> *Ibidem*, s. 361.

zamkniętych drzwiach, w obecności cesarza<sup>226</sup>. W przeciągu roku ustalono treść dokumentu i wyznaczono datę jego proklamowania na 11 lutego 1889 roku. Data ta była tożsama z ogłoszeniem intronizacji cesarza Jimmu – pierwszego mitycznego władcy Japonii<sup>227</sup>. Również tekst konstytucji, choć wzorowany na tej pruskiej, podkreślał tradycyjne japońskie wartości, odwołując się w swojej treści do *Nihongi* i *Kojiki*<sup>228</sup>. W preambule pojawiły się odniesienia do długowieczności rodu cesarskiego, pozycji władcy jako ojca narodu, który ze swej strony ma przysłużyć się swojemu suwerenowi i dążyć do wyniesienia dobra kraju ponad własne. Konstytucja Meiji jasno określała rolę cesarza jako podstawę państwowości, podkreślając, że funkcja ta jest dziedziczna i musi pozostać w obrębie jednego rodu<sup>229</sup>. Jednak cały tekst konstytucji charakteryzował się ogólnikowością i dawał szerokie pole do interpretacji. Tym, co zostało w niej dookreślone, było ustanowienie cesarza podstawą japońskiego prawa<sup>230</sup>. Z dokumentu można więc wywnioskować, że kraj nie dążył do wprowadzenia ustroju opartego na woli zwykłych japońskich obywateli, pełnia władzy nadal pozostawała bowiem w rękach cesarza wspieranego przez silne i bogate rody arystokratyczne. Konstytucja nie była więc krokiem do demokratyzacji państwa, w oczach Japończyków była po prostu częścią zachodniego świata, świadczącą o nowoczesności i „oświeceniu”. Właśnie w tym okresie, a dokładniej 13 kwietnia 1890 roku, okręt z Hearnem na pokładzie przybił do portu w Jokohamie<sup>231</sup>.

Młoda, dążąca do bycia uznaną za równą państwom Europy i Stanom Zjednoczonym Japonia nastawiona była na rozwój; by sprostać temu zadaniu, w 1871 roku utworzono Ministerstwo Do Spraw Industrializacji, na czele którego stanął Itō Hirobumi. W krótkim czasie w wyniku jego działań uruchomiono pierwszą linię kolejową z Tokio do Jokohamy<sup>232</sup>, wprowadzono telegrafy oraz latarnie gazowe<sup>233</sup>. W całej Japonii pojawiła się ceglana zabudowa w zachodnim stylu, która powoli wypierała tradycyjne drewniane domy<sup>234</sup>. Modernizacji uległa również architektura związana z komunikacją, co wynikało ze zwiększania się ruchu na drogach miejskich<sup>235</sup>. Doprowadziło to do zmian w postrzeganiu czasu przez

<sup>226</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 391.

<sup>227</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 367-368.

<sup>228</sup> *Nihongi* i *Kojiki* – najstarsze japońskie kroniki; zawierają mity o legendarnym początku Japonii, opowieści o bóstwach oraz dzieje pierwszych cesarzy.

<sup>229</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 368-369.

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 368-370.

<sup>231</sup> N.H. Kennard, *op. cit.*, s. 160.

<sup>232</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 354-355.

<sup>233</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 108.

<sup>234</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 356.

<sup>235</sup> *Ibidem*, s. 357-358.

Japończyków – zaczęli oni żyć szybciej. Dodatkowo w 1873 roku wprowadzono kalendarz gregoriański<sup>236</sup>. Niedziela stała się dniem wolnym od pracy, zaczęto również obchodzić święta Bożego Narodzenia, które nie mają żadnego związku z japońską tradycją<sup>237</sup>. Dla Hearn'a wszystkie te zmiany były nie do przyjęcia; uważał, że Japończycy zaprzędają w ten sposób swojego ducha i tracą to, co najważniejsze, na rzecz szarej, pozbawionej magii westernizacji.

To nastawienie na modernizację doprowadziło do migracji do miast i zwiększenia się liczby robotników. Szacuje się, że już w 1902 roku w fabrykach, kopalniach, przemyśle ciężkim i innych zakładach przemysłowych zatrudnionych było prawie 200 tys. mężczyzn. Zmagali się oni z niskimi płacami i ciężkimi warunkami, uważali się jednak za przyszłość japońskiego narodu, ponieważ to ich praca wprowadzała kraj w erę nowoczesności. Większość robotników marzyła o tym, by samemu otworzyć własny warsztat, z tego powodu często zmieniali pracę, by zdobyć rozmaite kwalifikacje i doskonalić swoje umiejętności. Sprawiało to, że pracodawcy stali się wobec nich nieufni i uznawali ich za aroganckich<sup>238</sup>. Równocześnie rząd zachęcał do wykupowania fabryk, kopalń i ziemi przez prywatnych inwestorów, licząc, że w ten sposób zapewni państwu prężnie działający przemysł<sup>239</sup>.

Rozwój i dążenie do stworzenia nowoczesnego, cywilizowanego państwa zmieniły również rolę kobiet, które zyskały możliwość przeniesienia swoich działań ze strefy prywatnej do strefy publicznej, do której wcześniej nie miały wstępu<sup>240</sup>. Wiele Japonek znalazło pracę w nowo powstałych fabrykach. Były to przede wszystkim córki rolników, które, by wspomóc rodzinę, zaczęły migrować do miast, gdzie zatrudniały się w przemyśle tekstylnym lub jedwabniczym. Pracowały one po 12-14 godzin na dobę w wilgotnych, dusznych pomieszczeniach. Przemęczenie i warunki panujące w fabrykach sprzyjały rozprzestrzenianiu się gruźlicy; choroby, która była ówczesnie wyrokiem śmierci. Znajdując się daleko od rodzinnych wsi, kobiety zmuszone były mieszkać w przyfabrycznych dormitoriach, które były zamykane na noc, by uniemożliwić im ucieczkę. W miejscu pracy kobiety spotykały się z samowolą kierowników i nierzadko z molestowaniem z ich strony. Praca w mieście była jednak lepiej płatna i otwierała przed młodymi dziewczynami zupełnie nowe perspektywy<sup>241</sup>. Wszystko to przypominało Hearnowi

<sup>236</sup> *Ibidem*, s. 357-358.

<sup>237</sup> P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006, s. 235, *Ex Oriente*.

<sup>238</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 148-151.

<sup>239</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>240</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 392-394.

<sup>241</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 145-148.

o świecie, który opuścił i którym pogardzał. Pisarz zdawał się więc ignorować te aspekty rzeczywistości, które były sprzeczne z jego wyobrażeniem o Japonii jako krainie pierwotnych czarów.

Okres Meiji zapoczątkował powolną drogę do równouprawnienia płci. Intelktualiści tamtych czasów uznali, że skoro cywilizowany Zachód podkreśla i wspiera prawa kobiet, Japonia również powinna rozważyć te kwestie<sup>242</sup>. W dyskusjach nacisk kładziono przede wszystkim na rolę edukacji kobiet i zniesienie konkubinatu, z czasem zaczęto poruszać kwestie przyznania praw politycznych japońskim obywatelkom. Wśród działaczek politycznych wyróżniały się Kishida Toshiko i Fukuda Hideko; obie występowały na publicznych wiecach, domagając się pełnej równości płci. Ich postulaty przyniosły jednak odwrotny skutek. Rząd, obawiając się, że kobiety będą stanowić zagrożenie dla nowo powstałego i jeszcze niestabilnego systemu władzy, zabronił im w roku 1884 wstępować do partii i udziału w wiecach politycznych<sup>243</sup>. Z podobną niechęcią ze strony władz spotkały się próby „modernizacji” przez Japonki ich wyglądu. Zainspirowane rządowymi zachętami skierowanymi do mężczyzn, by ci nie golili głów, nosili wasy i zachodnie ubrania, kobiety postanowiły pójść ich śladem. O ile suknie balowe, trzewiki i kapelusze spotkały się z entuzjazmem, o tyle obcinanie włosów na krótko wywołało oburzenie elit. Doprowadziło to do wprowadzenia w 1872 roku zakazu skracania włosów przez kobiety, na które w wyjątkowych wypadkach zgodę mógł wyrazić rząd<sup>244</sup>.

Największe sukcesy Japonki odniosły w kwestii równości praw w edukacji. Mogło to wynikać z tworzącej się już wtedy koncepcji „dobrej żony i mądrej matki” (*ryōsai kenbo*). Opierała się ona na założeniu, że kobieta musi otrzymać odpowiednią, patriotyczną edukację, po to by mogła wychować swoje dzieci na wiernych poddanych cesarza<sup>245</sup>. Żona Lafcadio Hearn, Koizumi Setsuko, także została wychowana w myśl tej idei. Jako małżonka obcokrajowca przyszło jej zmierzyć się z licznymi przeciwnościami. Nie tylko wypracowała wspólnie z mężem uproszczoną formę japońskiego, by mogli się komunikować, ale dbała również, by pokazywać mu taką Japonię, jakiej oczekiwał<sup>246</sup>.

Niezależnie od przyczyn jedną z najsłynniejszych kobiet epoki Meiji była wspominana już Tsuda Ume, uważana za prekursorkę kobiecego szkolnictwa wyższego. Jako dziewięcioletnia dziewczynka została wysłana do Stanów Zjednoczonych. Miała zdobyć tam nowoczesne wykształcenie, by – podobnie jak

<sup>242</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 449-452.

<sup>243</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 131-133.

<sup>244</sup> *Ibidem*, s. 131-133.

<sup>245</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 451-452.

<sup>246</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 291.

cztery inne dziewczęta – stać się modelową kobietą zmodernizowanej Japonii<sup>247</sup>. Po powrocie do ojczyzny w 1901 roku założyła Żeńską Szkołę Języka Angielskiego, w której uczono nie tylko języka i dobrych manier, ale również praktycznych umiejętności<sup>248</sup>.

Edukacja narodu była w okresie Meiji, zdaniem rządu, jedną z najistotniejszych kwestii. W 1871 roku utworzono Ministerstwo Edukacji, którego celem było stworzenie programu szkolnictwa, od podstawowego do wyższego. Wiązało się to z wprowadzeniem powszechnego obowiązku edukacji na poziomie podstawowym. W 1872 roku utworzono sieć szkół wzorowaną na francuskiej i amerykańskiej. Miały one uczyć przedmiotów praktycznych, przydatnych w nowoczesnym świecie, oraz samodzielnego myślenia. Początkowo obowiązek szkolny spotkał się z oporem ze strony społeczeństwa, szczególnie wiejskiego – chłopci, posyłając dzieci na lekcje, tracili dodatkowe ręce do pracy<sup>249</sup>. Wdrażanie powszechnej oświaty opóźniało się również ze względu na brak kadry, którą trzeba było dopiero wykształcić, by mieć pewność, że przyszłe pokolenia zdobędą jedynie odpowiednią wiedzę<sup>250</sup>. Przyszli nauczyciele poddawani byli w trakcie studiów prawdziwie wojskowej dyscyplinie. Wpajano im ideały konfucjańskiego posłuszeństwa wobec cesarza i bezwzględnej lojalności wobec państwa. Kontrolni poddano również podręczniki, tak by propagowały idee wielkości rodu cesarskiego i słuszności jego rządów<sup>251</sup>. Z czasem w Japończykach zakorzeniło się przekonanie, że edukując siebie i swoje dzieci, przynoszą zaszczyt państwu. Dostrzeżono również bardziej partykularne właściwości nauki, która dawała nowe możliwości i często była początkiem drogi do nowego, lepszego życia<sup>252</sup>. Celem edukacji stało się więc stworzenie świadomego, zjednoczonego w miłości do państwa i swojego pochodzenia ludu, który wspierałby dążenia polityczne władcy. Początkowo rząd forsował bezkrytyczne przyjmowanie odkryć i osiągnięć Zachodu, które uznawał za bardziej wartościowe niż japońskie<sup>253</sup>. Japoński rząd zapraszał europejskich i amerykańskich naukowców i techników, opłacał ich pobyt i zapewniał wysokie stanowiska na państwowych uczelniach. Zjawisko to wiązało się również z intensyfikacją nauki języków europejskich przy jednoczesnej rezygnacji z nauki chińskiego. Podniosły się nawet głosy opowiadające się za porzuceniem

<sup>247</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 130.

<sup>248</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 451-452.

<sup>249</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 103-105.

<sup>250</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 393-395.

<sup>251</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 151-152.

<sup>252</sup> *Ibidem*, s. 103-105.

<sup>253</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 393-395.



rodzimego alfabetu na rzecz łacińskiego<sup>254</sup>. Dzięki tej polityce Ministerstwa Edukacji Hearn mógł otrzymać dobrze opłacaną posadę nauczyciela angielskiego najpierw w Matsue, a później w Tokio. Obcokrajowcy mieli kształcić przyszłych japońskich specjalistów, którzy sprawiliby, że pomoc z zewnątrz nie byłaby już konieczna. Europejczyków, którzy w tym okresie pracowali dla rządu, traktowano z dystansem i pogardą, uważano ich za „wynajętych obcokrajowców”, którzy mieli jedynie wykonać pewne zadanie i wyjechać z Japonii<sup>255</sup>. Ich wiedza miała, jako bardziej nowoczesna niż rodzima, wprowadzić Kraj Kwitnącej Wiśni w nową epokę, nastawioną na rozwój i uprzemysłowienie. Pomimo pogardliwego traktowania przybyszy w społeczeństwie japońskim początku lat 80. XIX wieku dobrze widziane były mieszane małżeństwa, które uznawano za swego rodzaju nobilitację i „oświecone” działanie<sup>256</sup>. Pod koniec XIX wieku, kiedy zaczęto ponownie doceniać własne osiągnięcia w dziedzinie filozofii, sztuki czy literatury, odsuwając zachodnie nowinki na dalszy plan, sytuacja uległa daleko idącym zmianom. Zwolniono zagranicznych doradców i zastąpiono ich japońskimi specjalistami<sup>257</sup>. Działania te miały swoje rzeczywiste konsekwencje w budowaniu szkolnictwa wyższego, a wydarzenia z nimi związane znacząco wpłynęły również na losy rodziny Hearnów. Wzrastająca niechęć do obcokrajowców i coraz bardziej skomplikowana sytuacja geopolityczna to kilka z przyczyn, dla których Hearn w 1896 roku przyjął japońskie obywatelstwo.

W 1882 roku Ōkuma Shigenobu utworzył szkołę, znaną dziś jako Uniwersytet Waseda, równolegle Fukuzawa Yukichi rozwijał placówkę istniejącą obecnie pod nazwą Uniwersytetu Keio. W 1887 roku utworzony został Uniwersytet Tokijski, którego zadaniem było wykształcenie nowej warstwy doradców i administracji rządowej<sup>258</sup>. Pomimo wysoce krytycznego stosunku do modernizacji Japonii Hearn pracował na Uniwersytecie Tokijskim, ucząc literatury zachodniej. Rozwijały się również uniwersytety medyczne, jak choćby słynny Instytut Chorób Zakaźnych, założony w 1893 roku<sup>259</sup>. Ponadto między rokiem 1886 a 1901 utworzono siedem prestiżowych uczelni państwowych dla mężczyzn, a od 1899 roku każda prefektura zobowiązana była do utworzenia przynajmniej jednej szkoły wyższej dla dziewcząt<sup>260</sup>.

<sup>254</sup> *Ibidem*, s. 398.

<sup>255</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 109.

<sup>256</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 393-395.

<sup>257</sup> *Ibidem*, s. 393-395.

<sup>258</sup> *Ibidem*, s. 391.

<sup>259</sup> *Ibidem*, s. 461.

<sup>260</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 152-154.



W 1890 roku w Reskrypcie cesarskim o wychowaniu ponownie podkreślono wagę edukacji jako czynnika budującego lojalność wobec cesarza i postawy patriotyczne. Reskrypt miał również przypomnieć Japończykom o pradawnym pochodzeniu rodu cesarskiego, jego nieprzerwanej ciągłości i roli tej konfucjańskiej cnoty, którą jest bezgraniczna synowska miłość. Cesarz stawał się ojcem narodu, który kochał swoje dzieci i tego samego wymagał od nich; miłość ta miała spełniać się w edukacji i rozwoju ukierunkowanym na dobro publiczne, narodowe<sup>261</sup>. Jednak tym, co najlepiej pokazuje, jak wielką wagę rząd Meiji przykładął do edukacji, jest fakt, że w niespełna 20 lat po powołaniu Ministerstwa Edukacji wdrożono system oświaty obejmujący szkoły wszystkich szczebli, a dodatkowo utworzono szkoły prywatne<sup>262</sup>.

Skutki modernizacji wpłynęły również na życie dworu cesarskiego, który w 1867 roku przeniósł się do Tokio i został oficjalnym orędownikiem nowoczesności i drogi ku oświeceniu. Cesarzowa i jej dwór nosili się w stylu zachodnim, a na oficjalnym i najbardziej znanym portrecie cesarz Meiji prezentuje z dumą krótko ostrzyżone włosy i wąsy<sup>263</sup>. Proces dostosowywania się do europejskich zwyczajów nie był dla rodu panującego sprawą łatwą. Władca nie przyjmował wcześniej wizyt dyplomatycznych spoza Archipelagu, nie udzielił też audiencji żadnemu obcokrajowcowi. Wizyta Filipa, księcia Edynburga, zmusiła cesarza do nauczania się nowej etykiety i zwyczajów odmiennych od tradycyjnych. Musiał on potraktować przybysza jako osobę równą, której należał się szacunek równy jemu samemu<sup>264</sup>. Centrum westernizacji związanym z rządem był Pawilon Rokumeikan, znany również jako Pawilon Ryczącego Jelenia. Budynek wzniesiony w 1882 roku według projektu Brytyjczyka Josepha Condera był miejscem spotkań elit politycznych. Początkowo służył on do podejmowania zagranicznych poselstw, jednak z czasem przeobraził się w miejsce, gdzie organizowano bale dobroczynne i lekcje europejskich tańców. Najśłynniejszym wydarzeniem, jakie miało miejsce w Pawilonie Ryczącego Jelenia, był bal maskowy na 600 osób zorganizowany w 1883 roku. Zachwycił on nie tylko swoją wystawnością, dostojeństwem i rangą gości, ale przede wszystkim faktem, że cała jego oprawa utrzymana była w zachodnim stylu<sup>265</sup>. Mimo początkowej przychylności i popularności, jaką cieszył się europejski styl życia, z czasem zaczęto go krytykować w licznych satyrach, naśmiewając się przy tym z wyglądu japońskich elit, przebranych w zachodnie

<sup>261</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 391.

<sup>262</sup> *Ibidem*, s. 393-395.

<sup>263</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 105-106.

<sup>264</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 386.

<sup>265</sup> *Ibidem*, s. 384.

stroje. Dla rządu Rokumeikan był jednak środkiem, który miał udowodnić obco-krajowcom, że Kraj Kwitnącej Wiśni jest tak samo cywilizowany jak kraje Europy i Ameryka i że zasługuje przez to na zniesienie nierównoprawnych traktatów<sup>266</sup>. Dla Lafcadio Hearna Rokumeikan prawdopodobnie nie był przyjemnym widokiem. Pisarza bardziej od zachodniego budownictwa w Japonii, które uważał za wysoce nieestetyczne, drażniły tylko europejskie ubrania. Dla Hearna były one brzydkie i niewygodne, do tego stopnia, że nie tylko sam nosił wyłącznie japońskie stroje, ale również nakazał ich noszenie żonie.

Rokumeikan mógł również być dla pisarza symbolem wciąż nasilających się ruchów militarystycznych w Japonii, gdyż to właśnie tam podejmowano zachodnich gości, którym ze wszystkich sił starano się dorównać, także w kwestii posiadania podległych sobie terenów. Umowy z 1854 i 1858 roku nie dawały Japończykom spokoju; uważali, że uwłaczają one ich godności i nie pozwalają państwu na stanie się równorzędnym partnerem Europy czy Stanów Zjednoczonych. Chęć rewizji traktatów wiązała się również z coraz wyraźniejszymi dążeniami do mocarstwowości kraju i posiadania przez niego własnych kolonii. Po zajęciu Kanhwa-do Japończycy wysłali do Korei swoich doradców, których zadaniem była modernizacja i inwigilacja Półwyspu. Japonia nie była jednak jedynym okolicznym państwem dążącym do uzyskania wpływów w niestabilnej i słabej Korei. Frakcja chińska związana z dynastią Qing oraz Rosjanie również mieli swoje plany wobec Półwyspu. W 1884 roku Kim Ok-kyun, Koreańczyk o projapońskim nastawieniu, przeprowadził zamach stanu, mordując ministrów i uprowadzając koreańskiego króla. Doprowadziło to do zamieszek na całym półwyspie, zamordowano wielu Japończyków związanych z rządem, a na ratunek królowi Chiny wysłały spory oddział swojego wojska. Efektem tych zdarzeń było podpisanie w 1885 roku porozumienia Itō–Li, na mocy którego Chiny i Kraj Kwitnącej Wiśni wycofały swoje siły z Korei. Po tym incydencie Japończycy skoncentrowali się na rozwoju własnej armii, inwestując w przemysł ciężki i specjalne placówki do szkolenia żołnierzy<sup>267</sup>. W 1894 roku na Półwyspie Koreańskim doszło do buntu chłopskiego Tonghak, ugrupowania religijnego zrzeszającego ubogich chłopów, którzy za swoją sytuację obwiniali rząd kolaborujący z Japończykami i Chińczykami. Osłabione władze Korei, nie mogąc poradzić sobie z rebeliantami, wezwały na pomoc oddziały chińskie, co Japończycy uznali za złamanie układu Itō–Li. Wysłano więc na Półwysep żołnierzy, jednak główne walki toczyły się na wodzie, gdzie marynarka japońska odniosła wielkie zwycięstwo. W rok po rozpoczęciu

<sup>266</sup> *Ibidem*, s. 384-385.

<sup>267</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 165-167.

walk podpisano w Shimonoseki traktat, na mocy którego Japonia otrzymywała zwierzchnictwo nad Tajwanem oraz półwyspem Liaotung<sup>268</sup>, a także 360 milionów jenów reparacji. W kwestii Korei Chiny musiały uznać jej niepodległość<sup>269</sup>.

Jeszcze w 1894 roku Wielka Brytania zrewidowała traktat z Japonią, rezygnując z eksterytorialności swoich obywateli na Półwyspie, wycofując z kraju własnych sędziów oraz przywracając autonomię celną. Inne państwa poszły wkrótce śladem Wielkiej Brytanii. W zamian za rewizję traktatów państwa zachodnie wymogły na Japonii tak zwane prawo do rezydencji mieszanej, które znosiło wcześniejszy zakaz osiedlania się obcokrajowców poza wyznaczonymi do tego portami. Wywołało to oburzenie społeczne i niepokoje związane z niechęcią wobec obcych. W tym czasie Hearn przebywał w Kumamoto, gdzie wykładał na uniwersytecie. Choć sam nie doświadczył bezpośredniej niechęci ze strony lokalnej ludności, sytuacja polityczna wzmogła jego niepokój o losy syna, który jako w połowie Europejczyk mógł doświadczyć nieprzyjemności z powodu swojego pochodzenia. Wszystko to zaowocowało przeprowadzką do Kobe, gdzie panowała spokojniejsza atmosfera, przyjazna obcokrajowcom.

Niepokoje w Chinach, skutkujące wybuchem powstania bokserów, którego celem było wyrzucenie z kraju obcokrajowców, spowodowały interwencję zjednoczonych wojsk państw zachodnich i Japonii. W 1902 Wielka Brytania podpisała z Krajem Kwitnącej Wiśni sojusz, w którym uznawała Koreę za japońską strefę wpływów. Równocześnie Rosja, zaniepokojona rosnącą potęgą Japonii i jej dążeniami do przejścia Mandżurii, postanowiła rozszerzyć swoje wpływy na Półwyspie. Doprowadziło to do interwencji zbrojnej w 1904 roku, która, choć pokazała, jak potężną siłą militarną stała się Japonii, zakończyła się podpisaniem w 1905 roku traktatu w Portsmouth. W dokumencie przyznawano Japonii pełnię praw i swobody działania w Korei, uznawano zwierzchnictwo państwa nad rosyjskimi liniami kolejowymi i kilkoma wioskami w Mandżurii oraz nad połową Sachalinu. W pięć lat później obalono koreańskiego króla, rozwiązano armię na Półwyspie i uczyniono go oficjalną kolonią Cesarstwa Japońskiego, którą pozostał do 1945 roku<sup>270</sup>. Imperialistyczne dążenia Japonii wynikały z chęci udowodnienia innym państwom potęgi i znaczenia na arenie politycznej. Rząd Meiji uznał, że posiadanie kolonii, w których będzie dążył do zaprowadzenia oświecenia i cywilizacji, zrówna go z zachodnimi mocarstwami. Istniał jednak jeszcze jeden powód, gdyż wraz z rozwojem i podniesieniem się poziomu życia mieszkańców

<sup>268</sup> Półwysp utracił ze względu na machinacje Rosji czynione przy wsparciu francuskiej dyplomacji.

<sup>269</sup> *Ibidem*, s. 168-169.

<sup>270</sup> C. T o t m a n, *op. cit.*, s. 426-432.

Archipelagu mogło dojść do przeludnienia. Zachęcano więc Japończyków do osiedlania się w Korei i Mandżurii, gdzie mieli zakładać swoje przedsiębiorstwa i uprawiać ziemię, tak by stać się podstawą ekonomiczną i przemysłową tych obszarów<sup>271</sup>.

### 3.2.2. Sztuka i religia

Epoka Meiji przyniosła również modernizację w większości dziedzin sztuki oraz w tradycyjnych japońskich wierzeniach. Rodzime formy artystyczne uznane zostały za przestarzałe, dodawano więc do nich elementy zachodnie lub całkowicie je odrzucano. Prowadziło to nie tylko do stopniowego zatracania narodowej tożsamości artystycznej, ale również do masowego wywożenia z Archipelagu dzieł sztuki, które były sprzedawane w Europie i Ameryce. Hearn ubolewał nad tym odejściem od tradycji i zachwytem nad zachodnimi formami sztuki oraz szeroko rozumianej kultury. Krytykował wszelkie przejawy westernizacji i unikał dużych, portowych miast, gdzie jej oznaki były najsilniejsze. Jednocześnie sam ciągle postrzegał Japonię jako miejsce bardzo tradycyjne, przepełnione magicznym duchem przeszłości, który miał zapobiegać nadmiernym zmianom w kulturze Archipelagu.

Największe zmiany zaszły w dziedzinie architektury, która, jak już wspomniano, z drewnianej stopniowo przeobrażała się w ceglane, zachodnie formy. Wiązało się to ze sprowadzeniem do kraju zachodnich architektów: Josepha Condera i Franka Wrighta. Conder wykładał architekturę w Tokijskiej Szkole Inżynierii, do jego najsłynniejszych projektów należą trzy budynki uznawane za symbole przemian epoki Meiji: gmach wydziału prawa Uniwersytetu Tokijskiego (1884), Muzeum Narodowe w Tokio (1882) oraz Pawilon Rokumeikan (1883)<sup>272</sup>. Wright, który do Japonii przyjechał w schyłkowej fazie epoki Meiji, zaprojektował Imperial Hotel i spopularyzował kierunek znany jako architektura organiczna<sup>273</sup>. Ponadto w 1874 roku, po pożarze w Ginzie, jednej z dzielnic Tokio, cała jej nowa zabudowa została zaprojektowana w zachodnim stylu<sup>274</sup>.

Jeszcze w latach 70. XIX wieku na Archipelagu pojawiła się publicystyka, która wraz z rozwojem druku wzbogacona została o fotografie. W 1871 roku ukazał się pierwszy japoński dziennik „Yokohama Mainichi Shimbun”, a pierwszy numer tokijskiej gazety codziennej datowany jest na rok następny. Ich głównym

<sup>271</sup> *Ibidem*, s. 428-430.

<sup>272</sup> J. Tubielewicz, *Conder Joseph*, [w:] *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996, s. 51.

<sup>273</sup> J. Tubielewicz, *Wright Frank*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 338.

<sup>274</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 237.

tematem była sytuacja ówczesnej Japonii, jej rozwój i polityka<sup>275</sup>. Kwestie te, wraz z zagadnieniami dotyczącymi Zachodu, podejmowały najwybitniejsze umysły Archipelagu, a przede wszystkim Fukuzawa Yukichi. Był on uczonym zgłębiającym tajniki *rangaku*, zafascynowanym kulturą Zachodu. Z Japonii wyjeżdżał trzy razy, dwukrotnie odwiedził Stany Zjednoczone, a w trakcie pobytu w Europie zwiedził Francję, Anglię, Niemcy i Rosję. W swoich dziełach opisywał osiągnięcia Zachodu i zastane struktury polityczne, licząc na to, że Japończycy zdecydują się na utworzenie parlamentu na wzór brytyjski. Potępiał tradycję konfucjańską, był zwolennikiem utylitaryzmu i liberalizmu na wzór zachodni<sup>276</sup>. Do jego najsłynniejszych dzieł należą *Traktat o cywilizacji*, dotyczący modernizacji Archipelagu, i *Traktat o podziale władzy*, opisujący zasady działania parlamentu w Wielkiej Brytanii<sup>277</sup>. Fukuzawa był również członkiem ugrupowania Meirokusha (Stowarzyszenie Szóstego Roku Ery Meiji) utworzonego w 1873 roku. Grupa powstała z inicjatywy innego słynnego myśliciela i polityka epoki, Moriego Arinoriego, który przez pewien czas sprawował funkcję ministra edukacji<sup>278</sup>. Zebrani w niej intelektualiści głosili prymat kultury zachodniej nad japońską<sup>279</sup>. Swoje opinie wyrażali w wydawanym przez siebie czasopiśmie „Meiroku Zasshi”, na łamach którego przekonywali o konieczności modernizacji. Chętnie powoływali się przy tym na hasło epoki *bunmei-kaika* – cywilizacja i oświecenie. W Stowarzyszeniu działało około 30 członków i w ciągu roku wydali oni 43 numery swojego pisma<sup>280</sup>. Oprócz własnej twórczości prezentowali w nim tłumaczenia zachodnich filozofów i pisarzy, jak choćby John Stuart Mill czy Jean-Jacques Rousseau<sup>281</sup>. Początkowo tłumaczenia zagranicznych tekstów były ich wolną interpretacją. Działo się tak, ponieważ znajomość języka dzieła przez tłumacza była na ogół słaba, a większość zachodnich terminów potrzebowała przededefiniowania, tak by były one zrozumiałe dla japońskich odbiorców<sup>282</sup>. Choć Hearn sam wykładał literaturę angielską na Uniwersytecie Tokijskim, był zdania, że zachodnie idee jedynie zanieczyszczają umysły młodych Japończyków. Pisarz, ze względu na swoją nieznajomość języka japońskiego, nie mógł zaznajomić się z literaturą powstającą na Archipelagu, nie wspominał on również o współczesnych mu japońskich twórcach. Do kręgu

<sup>275</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 118.

<sup>276</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 236-237.

<sup>277</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 366-367.

<sup>278</sup> *Ibidem*, s. 396-397.

<sup>279</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 118-119.

<sup>280</sup> J. Tubielewicz, *Meirokusha*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 197-198.

<sup>281</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 118.

<sup>282</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 388.

zainteresowań Hearna należały jedynie historie związane z folklorem i takie opowieści znajdowali dla niego żona i przyjaciele.

Wraz z pojawieniem się tłumaczeń, rozwojem druku oraz zwiększeniem się liczby osób zainteresowanych czytelnictwem zaczęto postulować odejście od języka klasycznego. Dążenie to określone zostało jako *gembun-itchi*, jedność mowy i języka pisanego<sup>283</sup>. Tradycyjny język japoński przetrwał w literaturze i poezji, jednak dawno został wyparty z mowy przez jego bardziej współczesne formy. Sprawiało to, że dla wielu osób klasyczne japońskie powieści były niezrozumiałe. Twórcy, przyzwyczajeni do rygorystycznego stylu, mieli problem z przejściem w swoich dziełach na język mówiony. Również forma, jaką była powieść, tak popularna wówczas na Zachodzie, była dla Japończyków nowością, do której musieli się dopiero przyzwyczaić. W prozie okresu Meiji dominuje realizm, nastawienie na odautorski punkt widzenia i indywidualizację. Pisarze wysuwali postulaty nadania literaturze pełnej autentyczności, szczerości i odejścia od wszelkiej fantastyki. W efekcie powstał gatunek znany jako *shishōsetsu* – powieści o samym sobie. Były one biografiami autorów lub stylizacjami na nie<sup>284</sup>. Pierwszą powieścią w nowym stylu była *Ukigumo* (1887–1889)<sup>285</sup> Futabateia Shimei, opowiadająca o nieszczęśliwym trójkącie miłosnym.

Najsłynniejszym tłumaczem, ale również pisarzem i krytykiem, był Mori Ōgai. Ukończył on studia medyczne i był lekarzem wojskowym, przez cztery lata przebywał w Niemczech, gdzie uczył się języka<sup>286</sup>. Po powrocie do kraju tłumaczył dzieła Ibsena, Goethego oraz E.T.A. Hoffmanna, pisał dramaty, opowiadania i eseje. W swoich dziełach opisywał ludzkie tragedie oraz własne doświadczenia związane z pracą lekarza wojskowego. W jego twórczości dominował sentymentalizm i ukierunkowanie na eksponowanie uczuć bohaterów. Cechy te doskonale widać w jego najsłynniejszych utworach<sup>287</sup>: *Maihime* (1890)<sup>288</sup> i *Gan* (1912-1913)<sup>289</sup>. Należy wspomnieć również twórczość Natsume Sōsekiego; ukończył on anglistykę na Uniwersytecie Tokijskim, trzy lata przebywał na stypendium w Londynie. W trakcie wyjazdu borykał się z samotnością, biedą i rozwijającą się chorobą. W swoich dziełach odwoływał się do kryzysu osobowości i poczucia wyobcowania w nowo

<sup>283</sup> *Ibidem*, s. 388.

<sup>284</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 468-469.

<sup>285</sup> 浮雲 (*ukigumo*) – *Przelotne chmury*, tłumaczenie tytułu za: M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 2, Warszawa 1994, s. 260.

<sup>286</sup> J. Tubielewicz, *Mori Ōgai*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 207-208.

<sup>287</sup> M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 42-43.

<sup>288</sup> 舞姫 (*maihime*) – *Tancerka*, tłumaczenie tytułu za: M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 42-43.

<sup>289</sup> 雁 (*gan*) – *Dzikie gęsi*, tłumaczenie tytułu za: M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 42-43.



uksztaltowanym społeczeństwie. Jego powieści pełne są ciętej satyry, ale również melancholii i osamotnienia<sup>290</sup>. Bardzo chętnie łączył współczesne nurty z elementami klasycznych stylów poetyckich, jak choćby w jednej ze swoich najsłynniejszych powieści<sup>291</sup> *Kokoro* (1914)<sup>292</sup>. Pojawiały się również dzieła satyryczne, krytykujące nadmierne zainteresowanie Zachodem. Jednym z nich była powieść *Bankoku-kōkai seiyōdōchū-hizakurige* (1870-1875)<sup>293</sup> Kanagackiego Robuna<sup>294</sup>. Duży wpływ na kształt epoki mieli również Shimazaki Tōson, którego powieść *Hakai* (1906)<sup>295</sup> wprowadzała do literatury jako głównych bohaterów pochodzących z warstwy *eta* (nieczystych)<sup>296</sup>, oraz Tanizaki Jun'ichirō, który w swoich dziełach poruszał konflikt między estetyką Wschodu i Zachodu<sup>297</sup>.

Wśród literatów modne stało się zakładanie różnego typu stowarzyszeń zrzeszających młodych ludzi o podobnych poglądach artystycznych. Najsłynniejszą z tych grup, które dość szybko się rozwiązywały, była Shirakaba, czyli Biała Brzoza. Zebrani w niej pisarze byli zwolennikami naturalizmu i szczerości literatury, w której narrator miał opisywać świat i uczucia bohaterów takimi, jakie były w rzeczywistości<sup>298</sup>. Jak już podkreślono, Hearn nigdy nie nauczył się języka japońskiego na poziomie pozwalającym mu na czytanie, w swoich książkach i listach odwoływał się on głównie do tłumaczeń na język angielski. Wśród wspomnianych przez pisarza lektur pojawiają się zbiory opowieści czerpiących z folkloru, w tym *Kojiki* i *Nihongi*, a także *Hyakumonogatari kaidan*. Nie odwoływał się do współczesnej literatury, gdyż nie znajdowała się ona w kręgu jego zainteresowań, a jednocześnie mogła ona być dla Hearna symbolem zmiany czasów. Pisarstwo epoki Meiji nie tylko odwoływało się do nurtu realistycznego, ale również wybrało na swój nośnik prozę, która we wcześniejszych epokach znajdowała się w cieniu poezji. Dla Hearna to właśnie poezja, szczególnie ta o charakterze ludowym, pojawiająca się w zbiorach dotyczących *yōkai*, stanowiła najwyższą wartość estetyczną.

<sup>290</sup> J. Tubielewicz, *Natsume Soseki*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 222.

<sup>291</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 470-471.

<sup>292</sup> こころ (*kokoro*) – *Sedno rzeczy*, tłumaczenie tytułu za: M. Melanowicz, *Literatura...*, *op. cit.*, t. 2, s. 68-69.

<sup>293</sup> 萬國航海西洋道中膝栗毛 (*bankoku-kōkai seiyōdōchū-hizakurige*) – *Podróże po świecie. Na Zachód na kasztance z własnych kolan*, tłumaczenie tytułu za: M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 30-31.

<sup>294</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 250.

<sup>295</sup> 破戒 (*hakai*) – *Złamany nakaz*, tłumaczenie tytułu za: M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 50-51.

<sup>296</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 389.

<sup>297</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 274.

<sup>298</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 470-471.

O ile proza w okresie Meiji rozwijała się i ewoluowała w nowe formy, o tyle poezja tej epoki przeżywała kryzys. Posiadała ona bowiem konkretną strukturę skoncentrowaną na podziale na sylaby i dopasowaną do form języka klasycznego. Próbując zmodernizować tę dziedzinę wyrazu artystycznego, twórcy nie tylko musieli odrzucić typową ściśle wyznaczoną budowę, ale również zmienić język, którym się posługiwali. Najpopularniejszymi gatunkami pozostały *haiku*<sup>299</sup> i *tanka*<sup>300</sup>, których różnorodne wariacje dawały artystom możliwość indywidualizacji ich dzieł<sup>301</sup>. Najśłynniejszym poetą tego okresu był Hagiwara Sakutarō, postać kontrowersyjna ze względu na swoją bezkompromisowość i porywczy charakter. Był on pierwszym japońskim poetą, który tworzył wiersze w stylu wolnym, używał przy tym języka potocznego<sup>302</sup>. Masaoka Shiki łączył w swojej twórczości tradycyjny wiersz *tanka* ze współczesnym realizmem i językiem mówionym. Głosił również potrzebę inspirowania się naturą i, pomimo niezbędnych unowocześnień, zachowania w poezji narodowej tożsamości<sup>303</sup>. W swoich zapiskach dotyczących Japonii Hearn odwoływał się do poezji, wprowadzając do swoich tekstów *kyōka* i *haiku*. Najczęściej pochodziły one jednak ze starych zbiorów i opowiadały o istotach nadprzyrodzonych. Co interesujące, pisarz uznawał klasyczną japońską poezję, której podstawą było naśladowanie dawnych mistrzów, za pozbawioną uczuciowej głębi, a przez to nieprzetłumaczalną na żaden inny język. Chwalił natomiast teksty „wulgarnych” piosenek ludowych, podkreślając ich ładunek emocjonalny, dzięki któremu, zdaniem pisarza, można było przełożyć je na angielski, nie tracąc przy tym ich pierwotnego znaczenia<sup>304</sup>.

Nie tylko literatura uległa wpływom Zachodu, również pozostałe dziedziny sztuki zaczęły czerpać wzorce z europejskich i amerykańskich źródeł. W japońskiej muzyce dużą rolę odegrały orkiestry wojskowe, zjawisko nowe dla Archipelagu, inspirowane całkowicie obcymi elementami. To właśnie w nich jako pierwszych pojawiły się zachodnie instrumenty i melodie. W 1880 roku sprowadzono z Bostonu nauczyciela muzyki, który miał zreformować japońską edukację muzyczną. Początkowo do europejskich melodii układano teksty w języku

<sup>299</sup> *Haikai* lub *haiku* – krótki tradycyjny wiersz japoński. Posiada ustaloną liczbę sylab 17 i układ wersów 5+7+5. M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 51-52.

<sup>300</sup> *Tanka* – krótka pieśń, jedna z najpopularniejszych form japońskiej poezji. Posiada ustaloną liczbę sylab 31 i układ wersów 5+7+5+7+7. Ich tematyką były miłość i przyroda. M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 2, s. 29-30.

<sup>301</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 468.

<sup>302</sup> J. Tubielewicz, *Hagiwara Sakutarō*, [w:] *Kultura...*, s. 89.

<sup>303</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 250.

<sup>304</sup> E. Bisland, *The Life and Letters of Lafcadio Hearn*, vol. 2, Boston 1906, s. 342-344.

japońskim, z czasem jednak zaczęto przerabiać na nową modłę klasyczne utwory<sup>305</sup>. W 1890 roku odbył się pierwszy koncert japońskiej orkiestry zorganizowanej na wzór europejski. Wśród wykonanych utworów znalazło się również *Kimi ga yo*, skomponowane przez kapelmistrza angielskiej orkiestry wojskowej Fentona<sup>306</sup> do tekstu pochodzącego z X wieku<sup>307</sup>. Obecnie utwór ten jest hymnem narodowym Japonii<sup>308</sup>. Choć w swoich pracach Hearn wspominał o rozwijającej się piosence wojskowej, którą słyszał na ulicach Tokio, to dla pisarza najważniejsze były piosenki śpiewane przez ludność wiejską przy codziennych pracach. Hearn łączył japońskie pieśni z poezją i uważał, że wszyscy mieszkańcy Archipelagu są naturalnymi poetami<sup>309</sup>.

W swojej fascynacji Zachodem i dążeniu do nowoczesności Japończycy prawie pozwolili na wyparcie ich rodzimej kultury. Nie tylko odrzucali własne wzorce artystyczne czy też pozwalali na wywożenie swoich dzieł sztuki za bezcen, ale również dążyli do zastąpienia swoich tradycji zachodnimi<sup>310</sup>. Dopiero działalność młodego Amerykanina Ernesta Fenollosy i Japończyka Okakury Kakuzō powstrzymała te dążenia. Fenollosa, który ukończył filozofię na Harvardzie i był pasjonatem sztuk pięknych, przyjechał do Japonii na zaproszenie rządu w 1878 roku. Na miejscu od razu uległ fascynacji sztuką Kraju Kwitnącej Wiśni i podjął się jej ochrony. To właśnie dzięki jego działalności wiele słynnych japońskich dzieł sztuki nie uległo zniszczeniu czy wywiezieniu za granicę. Fenollosa oraz Okakura byli orędownikami teorii, według której estetyka Orientu pełna jest nieopisanej głębi i duchowości, której brakuje sztuce europejskiej. Obaj mężczyźni zdecydowali się na podróż do Europy i Ameryki w celu obserwacji sposobów działania muzeów i archiwów, które mogliby przenieść na grunt japoński<sup>311</sup>. To właśnie oni byli inicjatorami założenia w 1889 roku Muzeum Domu Cesarskiego, którego zadaniem było chronienie dzieł sztuki i literatury należących do rodziny panującej<sup>312</sup>. Działalność samego Fenollosy przysporzyła popularności na Zachodzie takim japońskim artystom, jak Kanō Hōgai i Hashimoto Gahō<sup>313</sup>. Obaj malarze wywodzili się ze szkoły Kanō<sup>314</sup> i po rewolucji Meiji zaczęli wprowadzać do swojej

<sup>305</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 155.

<sup>306</sup> 君が代 (*kimi ga yo*) – *Rządy cesarza*, J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 386-387.

<sup>307</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 262-263.

<sup>308</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 386-387.

<sup>309</sup> L. Hearn, *In Ghostly Japan*, Boston 1900, s. 149-150.

<sup>310</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 156-157.

<sup>311</sup> J. Tubielewicz, *Okakura Tenshi*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 241.

<sup>312</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 290.

<sup>313</sup> J. Tubielewicz, *Fenollosa Ernst*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 75.

<sup>314</sup> Szkoła Kano – od nazwiska Kano Masanobu. Styl ten łączył w sobie elementy tradycyjnego malarstwa tuszowego z okresu Muromachi i wzbogacał go o elementy kolorystyczne. W Edo malarze

twórczości elementy sztuki zachodniej. Kanō wzbogacił swój styl o światłocien, Hashimoto natomiast chętnie korzystał z perspektywy linearnej. Ich współpraca z Fenollosą i Okakurą doprowadziła do utworzenia w 1889 roku Tokijskiej Szkoły Sztuk Pięknych<sup>315</sup>.

Nim jednak nastąpiły lata świetności placówki utworzonej przez Fenollosę, Ministerstwo Oświaty powołało w 1886 roku Szkołę Sztuki Przemysłowej, która była nastawiona wyłącznie na propagowanie zachodnich technik. Uczono w niej między innymi rysunku realistycznego oraz zastąpiono tradycyjne materiały, jak tusz i pędzel, ołówkiem. Program placówki stworzył Kawakami Togai, dawny urzędnik *bakufu*, który dzięki zagranicznym podróżom zdobył wykształcenie w dziedzinie europejskiego malarstwa<sup>316</sup>. Hearn wyznawał wyższość japońskiego drzeworytu nad dziełami zachodniego malarstwa i, tak jak Fenollosa, ubolewał nad wyprzedawaniem grafik prywatnym kolekcjonerom w Europie i Stanach Zjednoczonych. Pisarz uważał, że jedno dzieło Hokusai, sprzedane do Europy za bezcen, może być warte więcej niż niejedno dzieło wielkich zachodnich mistrzów<sup>317</sup>.

Inspiracje zachodnim malarstwem sięgały jeszcze okresu Edo, jednak swój pełny rozwój osiągnęły właśnie w Meiji. Artyści eksperymentowali ze światłocieniem, perspektywą zbieżną oraz nową tematyką, taką jak życie miasta czy realistyczny akt kobiecy<sup>318</sup>. Wyodrębnione zostały wtedy dwa style: *nihonga* – czerpiący z tradycji rodzimej – oraz *yōga* – znajdujący się pod wpływem sztuki zachodniej. Bardzo szybko oba style wymieszały się ze sobą, a ciągły napływ idei i nowych technik wyrazu sprawił, że sam podział szybko przestał obowiązywać<sup>319</sup>. Jako jednego z najważniejszych artystów okresu wymienia się Kurodę Seikiego, uznawanego za pierwszego japońskiego impresjonistę. Mimo że rodzina planowała dla niego studia prawnicze, w 1884 roku wstąpił do Akademii Francuskiej. Po powrocie do ojczyzny założył stowarzyszenie promujące zachodnie malarstwo. W 1895 roku wywołał skandal obyczajowy, prezentując na wystawie akt kobiecy. Od 1897 roku wykładał malarstwo zachodnie w Tokijskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego malarstwo było naturalistyczne, oparte na grze plam kolorów, a jego głównym tematem były scenki rodzajowe i przyroda. Chętnie przedstawiał tradycyjne japońskie motywy w zachodni sposób<sup>320</sup>. Również rzeźba japońska uległa

---

szkoły Kano byli nadwornymi artystami *shōguna*. J. Tubielewicz, *Kano*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 142.

<sup>315</sup> J. Tubielewicz, *Kano Hōgai*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 143.

<sup>316</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka Japonii*, Kraków 2009, s. 149-151.

<sup>317</sup> L. Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 1, Boston 1895, s. 10.

<sup>318</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 155.

<sup>319</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 471-472.

<sup>320</sup> J. Tubielewicz, *Kuroda Seiki*, [w:] *Kultura Japonii...*, s. 174.

zachodnim wpływom, szczególną inspiracją okazały się dzieła Augusta Rodina. Zachwyciły one Japończyków sposobem prezentacji materiału, który pozwalał na zobaczenie jego faktury, a jednocześnie w intrygujący sposób odbijał światło<sup>321</sup>. Rzeźbiarze chętnie korzystali z nowych technik – jak choćby europejskiego sposobu odlewania brązu. Dużym powodzeniem zaczął cieszyć się realizm<sup>322</sup>. Choć Hearn odnosił się bardzo krytycznie do wszystkich zachodnich wpływów w Japonii, w połączeniu europejskich technik malarskich z tradycjami Archipelagu widział możliwość nadania sztuce zupełnie nowego kierunku. Pisarz podkreślał również naturalny talent Japończyków do malarstwa, wynikający jego zdaniem z nauki kaligrafii i wrodzonego umiłowania sztuki<sup>323</sup>.

Najmniej podatny na zmiany okazał się japoński teatr. *Nō* został uznany za skarb narodowy, z którego mieszkańcy Archipelagu uczynili swoją wizytówkę. Porównywali go do zachodniej opery i traktowali jako element sztuki wyższej, pokazującej japońskiego ducha z najlepszej strony. W efekcie tej nobilitacji *nō* zyskał bardziej zrytualizowaną i wyszukaną formę<sup>324</sup>.

Zupełnie inaczej rząd i intelektualiści odnosili się do teatru *kabuki*. Został on uznany za zbyt przestarzały, hołdujący feudalnym zwyczajom i prezentujący niemoralne tematy. Większość sztuk tej formy teatralnej związana była bowiem z życiem kurtyzan, samurajów czy *daimyō*. Zdecydowano, że należy go zmodernizować, wprowadzono więc zachodnie stroje, scenerię, a scenariusze zaczęły dotyczyć codziennego życia mieszczan. Sposób wypowiedzi aktorów stał się bardziej naturalny i utracił charakterystyczny „zaśpiew”. Nie bez znaczenia było to, że *kabuki* miał formę zdecydowanie bardziej realistyczną niż *nō*, i dlatego wprowadzenie w nim zmian było zdecydowanie łatwiejsze<sup>325</sup>. Dopiero pod koniec XIX wieku w teatrze pojawiła się nowa forma znana jako *shimpa*. Uważa się, że wyrosła ona z amatorskich scen aktorskich działających w Osace. *Shimpa* zyskała dużą popularność wśród ówczesnej widowni, była bowiem bardziej współczesną formą *kabuki* posługującą się współczesnym językiem japońskim. Najbardziej zbliżonym do teatru europejskiego typem teatru był *shingeki*, koncentrował się on na interpretacji zachodnich sztuk dramatycznych. Zaskakiwały one nie tylko nową tematyką, ale również faktem, że na scenie ponownie zaczęły występować kobiety<sup>326</sup>. Choć Hearn bywał w japońskich teatrach, zdecydowanie

<sup>321</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 472-473.

<sup>322</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *op. cit.*, s. 149-151.

<sup>323</sup> L. Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 2, Boston 1895, s. 435-436.

<sup>324</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 155.

<sup>325</sup> *Ibidem*, s. 155-157.

<sup>326</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 468. Totman używa zapisu „shimpa”, w niniejszej pracy przyjęty zostaje zapis „shimpa” ze względu na stosowanie zasad transkrypcji Hepburna.

chodzenie do nich na przedstawienia nie było jego ulubioną formą rozrywki. Czy wynikało to z nieznamości języka, czy z faktu, że w półmroku pisarz słabo widział, nie sposób obecnie stwierdzić. Z jego zapisków wynika jednak, że stronił od nowoczesnych przedstawień, preferując tradycyjne przedstawienia lalkowe, objazdowe teatry i występy związane z festiwalami, jakie odbywały się przy świątyniach.

Pomimo wszystkich przemian w dziedzinie sztuki Japończycy zachowali również swoje wartości estetyczne i style charakterystyczne jedynie dla ich kraju. Kultywowano tradycję parzenia herbaty, sztuki ikebany i kaligrafii, zachwycano się poezją Bashō, teatrem lalkowym czy prozą Saikaku<sup>327</sup>. Rozwinęły się również formy zdobienia kimon, a zapomniany na początku epoki drzeworyt powrócił do łask. Japończycy przyjęli z Zachodu to, co wydawało się im najlepsze i najciekawsze, połączyli te elementy z rodzimą sztuką, tworząc dzieła o różnej wartości estetycznej. Wykazali się przy tym charakterystyczną dla siebie, zaobserwowaną już w okresie intensywnej wymiany myśli kulturalnej z Chinami, umiejętnością przetwarzania obcych wzorców tak, by nabrały japońskiej, wydawać by się mogło – tradycyjnej, specyfiki<sup>328</sup>.

Restauracja cesarstwa przyniosła również zmiany w obrębie religijności Japończyków. Dotychczas *shintō* i buddyzm były tradycjami mającymi nie tylko równe prawa, ale również synkretycznymi i wielu wiernych nie było w stanie odróżnić bóstw jednego panteonu od drugiego. W 1868 roku zdecydowano oddzielić *shintō* od buddyzmu, by przypomnieć ludziom o tradycyjnych wierzeniach, a przede wszystkim o fakcie, że cesarz jest bezpośrednim potomkiem bogini słońca Amaterasu. Ta nobilitacja *shintō* miała na celu podniesienie statusu cesarza i nadanie mu boskiej roli opiekuna całego narodu<sup>329</sup>. To nowe, pozbawione naleciałości *shintō* zostało nazwane *kokka-shintō* – *shintō* narodowym<sup>330</sup>. Chramy zostały uznane za instytucje państwowe i rząd zaczął sprawować nad nimi opiekę, także finansową. Świątynie buddyjskie utraciły wszelkie wsparcie cesarza, zniszczono również liczne relikwie i posągi. Wprowadzono też zakaz łączenia funkcji kapłańskich związanych z *shintō* z buddyjskimi<sup>331</sup>. Okres ten obfitował w powstawanie tak zwanych nowych religii, będących różnego typu odłamami *shintō* i buddyzmu. Większość z nich szybko zanikła pod wpływem rządowych działań<sup>332</sup>. Równocześnie,

<sup>327</sup> P. Varley, *op. cit.*, s. 245.

<sup>328</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 471-472.

<sup>329</sup> *Ibidem*, s. 384-385.

<sup>330</sup> J. Tubielewicz, *Historia Japonii...*, s. 352.

<sup>331</sup> A. Gordon, *op. cit.*, s. 158-159.

<sup>332</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 467.



by pokazać tolerancyjność rządu, zniesiono zakaz wyznawania religii chrześcijańskiej<sup>333</sup>, który obowiązywał w Japonii od pierwszej połowy XVII wieku<sup>334</sup>.

Okres Meiji wprowadził Japonię na arenę międzynarodową i polityczną, sprawiając, że zamknięty do tej pory, nastawiony rolniczo kraj stał się jedną z największych potęg przemysłowych i militarnych. W tym stosunkowo krótkim okresie, gdyż za datę końcową epoki uznawany jest 30 lipca 1912 roku<sup>335</sup>, Japonia przeszła niesamowite zmiany w każdej dziedzinie życia. Basil Hall Chamberlain, który mieszkał w Japonii przez ponad 30 lat i był świadkiem kształtowania się nowoczesnego Cesarstwa, napisał:

Życie w okresie przekształceń Japonii w nowoczesne państwo sprawia, że człowiek czuje się zawczasu postarzały [...]. Kochany stary samuraj, który pierwszy wprowadzał niżej podpisanego w tajniki japońszczyzny, nosił warkocz i dwa miecze. [...] Jego nowoczesny spadkobierca, dość płynnie mówiący po angielsku i odziany w praktyczny garnitur, mógłby niemalże być Europejczykiem [...]. Stare obyczaje odchodzą w przeszłość między zmrokiem a porankiem<sup>336</sup>.

Zmiana „Japończyka” z samuraja w „niemalże” Europejczyka w sposób idealny obrazuje proces, jaki przeszło Cesarstwo na przełomie XIX i XX wieku. Zachłystnięcie się nauką i techniką Zachodu przyniosło z sobą modernizację, która przekształciła sposób życia wszystkich Japończyków. Migracje ze wsi do miast powodowały rozluźnienie więzi rodzinnych, emancypację kobiet, zmianę rozumienia struktur społecznych. Rozwój fabryk, związany z pojawianiem się prywatnych przedsiębiorstw, zapoczątkował znany do dziś system pojmowania firmy jako rodziny, wobec której jest się bezwzględnie wiernym i posłusznym. Ewolucja mody i obyczajów ukształtowała japoński tryb życia, który stał się bardziej zachodni. Uwidocznili się to w każdej dziedzinie sztuki: od literatury, która po raz pierwszy zajęła się prozą dnia codziennego, nastawionej na naturalizm i wydobywanie ludzkich uczuć, przez muzykę, z której wyłączono klasyczne formy japońskie na rzecz europejskich, po malarstwo, odrzucające własną wieloletnią tradycję. Japonia okresu Meiji wstydziła się swojego dziedzictwa, uznając je za przestarzałe i zacofane. Obcokrajowcom, którzy w tamtym okresie przybywali na Archipelag, pokazywała jedynie swoje nowe, zmodernizowane oblicze, chcąc udowodnić, że w żaden sposób nie różni się ona od cywilizowanych państw Europy czy Stanów Zjednoczonych. Dopiero w latach

<sup>333</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 352.

<sup>334</sup> C. Totman, *op. cit.*, s. 290-291.

<sup>335</sup> Data śmierci cesarza Meiji za: J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 377.

<sup>336</sup> B.H. Chamberlain, *Things Japanese*, London 1981, s. 1, za: A. Gordon, *op. cit.*, s. 95-96.

90. XIX wieku działalność ludzi z zewnątrz w pewnym stopniu uświadomiła Japończykom wartość i walory ich rodzimej kultury.

To właśnie w tym czasie (od 1890 do 1904 roku) Lafcadio Hearn przebywał na Archipelagu i spisywał swoje wrażenia i opowieści. Pisarz zdawał się jednak nie zauważać zmian; dla niego Japonia była krainą wrózek, przesiąkniętą starożytną duchową atmosferą, w której zasłona odgradzająca świat żywych i umarłych praktycznie nie istniała. Wrażliwy i chwiejny charakter Hearn połączony z jego zamiłowaniem do literatury pełnej nadprzyrodzonych istot i zjawisk sprawiły, że wykształcił on sobie obraz świata idealnego, za którym tęsknił przez całe życie. Odnalazł go w Japonii, która – przy pierwszym zetknięciu – dla przybysza z zewnątrz nadal wydawała się miejscem całkowicie odmiennym od świata zachodniego. Hearn postanowił nie tylko zachować, ale i ukonstytuować w sobie to pierwsze wrażenie jako jedyny rzeczywisty obraz Japonii. Pogardzał dużymi miastami, w których źle się czuł, wybierając mniejsze miejscowości, gdzie modernizacja nie była jeszcze tak wyraźna. Od swojego otoczenia wymagał, by pozostało wierne japońskim tradycjom, zabraniał więc domownikom nosić zachodnie stroje, a języka angielskiego uczył jedynie swoich synów. Sam również zarzucił garnitury na rzecz *yukat* i kimon, a choć sam nigdy nie nauczył się płynnie japońskiego, starał się komunikować z rodziną właśnie w tym języku. Swoją żonę obarczył funkcją przewodnika i, jak się okazuje, interpretatora Japonii – Setsuko ubierała się, czesała i zachowywała w sposób, który spełniał oczekiwania Hearn dotyczące nie tylko jej samej, ale i jego wyobrażonej Japonii. Ponadto to właśnie Setsuko znajdowała i opowiadała mu historie z folkloru. Często powtarzała te same opowieści po wielokroć, podkreślając elementy, które podobały się pisarzowi, rezygnując z tych, które mogły nie wzbudzać jego entuzjazmu. Setsuko wspominała, że wieczorami, gdy snuła opowieści dla męża, ich dom zmieniał się w krainę duchów. Hearn intensyfikował te doznania, otaczając się przedmiotami i ludźmi, którzy utwierdzali go w przekonaniu o magicznym wymiarze Archipelagu, traktując przy tym zmiany, jakie wokół niego zachodziły, jako chwilową modę. Pisarz na cele swoich wycieczek wybierał wiejskie tereny, świątynie i lokalne zabytki, które potwierdzały słuszności jego wizji Japonii. Niewątpliwie to właśnie tam Hearn odnalazł wreszcie swoją ojczyznę, której tak długo poszukiwał. Nie była to jednak Japonia rzeczywista, dążąca ku modernizacji i zapatrzona w zachodnie wzorce, stopniowo odrzucająca własne tradycje. Był to Archipelag stworzony w umyśle pisarza, wybudowany na podstawie własnych zachodnich doświadczeń literackich i podtrzymywany przez zaangażowanie jego żony. W takiej Japonii Hearn odnalazł względny spokój ducha, który trwał prawie 14 lat, jawiących się jako najlepszy okres w życiu pisarza.

## Rozdział 4

---

### Analiza *Kwaidanu*. *Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* Lafcadio Hearn

Zbiór *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* wydany został w 1904 roku, na krótko przed śmiercią pisarza, prace nad dziełem trwały jednak już co najmniej od 1902 roku. W skład zbioru weszło 17 opowieści i trzy eseje o owadach. We wstępie do zbioru Hearn stwierdza, że wybrane przez niego opowieści pochodzą ze starych zbiorów legend o istotach nadprzyrodzonych. Podaje on też, że *Sen Akinosuke* ma prawdopodobnie chińskie korzenie, a *Yuki-Onna* została mu opowiedziana przez pewnego rolnika. *Riki-Baka* to miała być natomiast historia, której pisarz był naocznym świadkiem. Hearn nie zaznacza jednak, że mimo długiego pobytu w Japonii nigdy nie nauczył się języka w stopniu pozwalającym mu czytać czy choćby komunikować się w sposób wykraczający poza najprostsze zwroty<sup>1</sup>. W swoich poszukiwaniach niesamowitych opowieści wspierał się na tłumaczeniach przyjaciół i żony, która, by uszczęśliwić pisarza, znajdowała coraz to nowsze historie o duchach. Setsuko w swoich wspomnieniach wielokrotnie podkreślała, że opowieści, które wybierała dla męża, miały wpisywać się w jego gust, musiała więc wprowadzać zmiany w japońskich oryginałach<sup>2</sup>.

Sam Hearn nigdy nie ukrywał swojej fascynacji zachodnimi powieściami grozy, które inspirowały go od wczesnej młodości. Było to widoczne nie tylko w jego twórczości, ale także w pseudonimach, jakie przyjmował. Zainteresowanie tym, co nadprzyrodzone, wpływało także na życie pisarza, który, jak twierdził, widywał duchy i był wrażliwy na ich obecność. Japonia ze swoim wszechobecnym

---

<sup>1</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 291.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 401-404.

folklorem i wierzeniami była więc dla Hearn miejscem idealnym. Pisarz zachwyił się atmosferą panującą na Archipelagu i pozostał pod jej wpływem do końca swych dni. Opowiadania zebrane w *Kwaidanie* są wypadkową tych dwóch pasji – do nadprzyrodzoności i ukochanego przez Hearn Orientu.

We wszystkich analizach wątki z tekstów ze zbioru *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* zostaną zestawione i porównane z zagadnieniami im odpowiadającymi w japońskim folklorze i zachodniej literaturze gotyckiej. Dzięki temu możliwe będzie określenie sposobu odbioru przez Hearn zasłyszanych historii. Zbadanie występujących w nich wpływów i zależności pozwoli na lepsze wyodrębnienie elementów typowych dla folkloru Archipelagu i tych noszących okcydentalne znamiona. Wykazanie, jakich przesunięć dokonał pisarz w poszczególnych opowieściach, wskaże zarówno to, jakich zmian dokonywał w zasłyszanych legendach i podaniach, jak i inspiracje, które nim kierowały przy ich wprowadzaniu.

#### 4.1. Zaproszenie do świata umarłych i magiczna muzyka

Nie można dokładnie ustalić, kiedy i od kogo Hearn po raz pierwszy usłyszał historię o Bezuchym Hōichim i rodzie Heike. Z zapisków pisarza wynika, że pewne jej części znał już przed 1902 rokiem, kiedy to drukiem ukazał się zbiór pism o Japonii Kottō: *Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs*. To tu znajduje się rozdział zatytułowany *Heiké-gani*, opowiadający o wysuszonych krabach, które pisarz otrzymał w prezencie. Według jednej z legend z Shimonoseki duchy poległych w walce wojowników rodu Heike nie mogły zaznać spokoju, a ich gniewne dusze wstąpiły w ciała lokalnego gatunku krabów czy też odcisnęły swoje twarze na ich grzbietach i od tamtego czasu skorupiaki te nazywane są *heikegani* (*Heikeopsis japonica*) – kraby heike<sup>3</sup>. Nie znajdujemy tutaj jednak żadnej wzmianki, którą można odnieść do późniejszej opowieści Hearn.

Żona pisarza w swoich wspomnieniach przywołuje rok 1902 jako okres pracy nad *Opowieścią o Mimi-Nashi Hōichim*:

Kiedy pisał opowieść o Mimi-Nashi Hōichim, zapominał o nadciągającym wieczorze. W ciemnościach wieczornego zmierzchu siedział zamyślony na poduszce. Stojąc przed rozsuwanymi drzwiami jego pokoju, na próbę, niskim głosem zawołałam: „Hōichi! Hōichi!”. „To ja, ślepiec. Kim jesteś?”, odpowiedział z wnętrza;

<sup>3</sup> L. Hearn, *Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs*, New York 1903, s. 129-131.

wyobrażał sobie siebie jako Hōichiego z *biwa* w dłoniach. [...] W tych dniach pewnego razu udałam się do miasta i kupiłam małą lalkę przedstawiającą mni-cha z *biwa*. W sekrecie położyłam ją na jego biurku. Kiedy ją znalazł, nie mógł ukryć radości i zachowywał się, jakby spotkał starego przyjaciela. Kiedy szeleszczące dźwięki opadających liści doleciały z ogrodu, on z powagą powiedział: „Słuchaj! Heike upadli. Są dźwiękami fal w Dan-no-ura”. I nasłuchiwał z uwagą<sup>4</sup>.

Należy więc założyć, że w 1902 roku powstała znaczna część opowieści. Richard M. Dorson zaznacza w *Folk Legends of Japan*, że oryginał historii, na której bazował Hearn, można znaleźć w XVIII-wiecznym *Gayu-Kaidan*<sup>5</sup>. Sam Dorson przytacza wersję legendy pochodzącą z *Tosa no Densetsu*, w której akcja toczy się w Matsuyamie, a nie, jak u Hearn, w Shimonoseki. W tym wariantcie dowiadujemy się również, że muzyk po śmierci w sędziwym wieku został pochowany z wszelkimi honorami, a na jego grobie wzniesiono pomnik Jizō<sup>6</sup>, który nie ma uszu. W ten sposób uczczono pamięć *biwa-hōshi*, który grał duchom<sup>7</sup>.

*Opowieść o Mimi-Nashi Hōichim* jest więc przede wszystkim świadectwem odbioru historii, z którą zapoznał się pisarz. Jest ono nacechowane estetycznie i skoncentrowane na ukazaniu z jednej strony niezwykłego talentu młodego muzyka, a z drugiej – uzyskaniu napięcia i poczucia grozy u czytelnika. W tym celu pisarz odwołuje się do zachodniej poetyki i – jak zostanie to przedstawione poniżej – swobodnie czerpie z XIX-wiecznych powieści grozy.

Okres pomiędzy 1180 a 1185 rokiem określa się w Japonii mianem wojny Genpei. Walka o sukcesję pomiędzy klanami Minamoto (Genji) a Taira (Heike),

---

<sup>4</sup> „When writing the story of 'Miminashi Hōichi' he was forgetful of the approach of evening. In the darkness of the evening twilight he was sitting on the cushion in deep thought. Outside of the paper-screens of his room, I for a trial called with a low voice, 'Hōichi! Hōichi!' 'Yes, I am a blind man. Who are you?' he replied from within; he had been imagining as if he himself were Hōichi with a *biwa* in his hand. [...] On those days I one day went to the city and bought a little doll of blind priest with a *biwa*. I put it secretly upon his desk. As he found it he was overjoyed with it and seemed as if he met an expecting friend. When a rustling noise of fallen leaves in the garden woods he said seriously: 'Listen! the *Hbiwa-biwa-hōshieike* are fallen. They are the sounds of waves at Dan-no-ura.' And he listened attentively”. Zob. E. B i s l a n d, *op. cit.*, vol. 1, s. 152. Warto w tym miejscu przypomnieć o fakcie, że Hearn zabraniał swojej żonie uczyć się języka angielskiego, więc małżeństwo posługiwało się uproszczoną wersją japońskiego. Stąd też forma cytowanej wypowiedzi.

<sup>5</sup> S. K a z u y a, *Gayu kidan*, vol. 3, Kyoto 1970, [on-line:] <https://toyama.repo.nii.ac.jp-records/7485> – 20 II 2024.

<sup>6</sup> 地藏 (*Jizō*) – bóstwo popularne w zjaponizowanej wersji buddyzmu, czczone jest jako opiekun dzieci oraz dzieci nienarodzonych, a także wędrowców. Przedstawiane jako niewysoki, pulchny, pełen dobroci buddyjski mnich. J. T u b i e l e w i c z, *Mitologia Japonii*, Warszawa 1980, s. 219-220.

<sup>7</sup> R.M. D o r s o n, *Folk Legends of Japan*, Tokyo 1962, s. 41-43.

połączona z chęcią zemsty, obrosła w wiele legend i była źródłem inspiracji dla twórców reprezentujących niemal wszystkie dziedziny sztuki<sup>8</sup>. Zaciekle walki, podstępny i zdrady wypełniają pięć lat zmagania pomiędzy dwoma zwaśnionymi klanami. Pojawiają się tu wątki pierwszego odnotowanego historycznie *harakiri*<sup>9</sup>, nieznanymi grobów, w których spoczywać mają wielcy wojownicy z jednego z rodów, oraz całych zapomnianych wiossek, gdzie mieli ukrywać się zbiegli Heike<sup>10</sup>. Wśród bohaterów najznamienitszym okazał się Minamoto no Yoshitsune, dowódca wojsk Genji, znany jako genialny strateg, wychowany przez *tengu*<sup>11</sup>, utalentowany muzyk i poeta oraz, co podkreślają kronikarze, piękny mężczyzna<sup>12</sup>. Po dziś dzień jest on jednym z ulubionych bohaterów narodowych Japonii.

Najsłynniejszym dziełem opiewającym losy walki pomiędzy Taira a Minamoto jest *Heike Monogatari*, epos wojenny w 12 księgach. Przypuszcza się, że opowieść ma wielu autorów, jednak sposób prowadzenia akcji sprawia, że *Heike Monogatari* jawi się jako spójna kronika wojenna<sup>13</sup>. Bohaterowie wojny Genpei do dziś funkcjonują w kulturze masowej. W 2007 roku słynny japoński reżyser Miike Takashi zekranizował opowieść o zwaśnionych rodach w konwencji westernu. Reżyser nie tylko przeniósł historię w zupełnie inne realia kulturowe, ale nawiązał również w swoim dziele do wojny Dwóch Róż<sup>14</sup>.

Wojna Genpei zakończyła się w sposób tragiczny. W 1185 roku w bitwie w cieśninie Dan-no-ura flota Minamoto z Yoshitsune na czele pokonała klan Taira. Ci z przegranych, którzy nie zginęli w walce, popełnili honorowe samobójstwo poprzez utopienie, a wśród nich był sześciolatek cesarz Antoku<sup>15</sup>. W bitwie, według legend, zginął cały ród Taira i wielu wojowników ze sprzymierzonych z nim klanów. Nie jest więc niczym dziwnym, że na podstawie tego wydarzenia powstały liczne legendy<sup>16</sup>. Wśród nich znajdziemy opowieści o widmach toczących walkę

---

<sup>8</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 111.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> B.L. Arnn, *Local Legends of the Genpei War: Reflections of Mediaeval Japanese History*, „Asian Folklore Studies” vol. 38, 1979, no. 2, s. 6-8.

<sup>11</sup> 天狗 (*tengu*) – górskie *yōkai*, przedstawiane często pod postacią czelakokształtnej istoty z dziobem i skrzydłami ptaka, żywią się ludzkim mięsem i są biegłe w sztukach walki: J. Tubielewicz, *Mitologia...*, s. 219-220.

<sup>12</sup> S.R. Turnbull, *The Samurai: A Military History*, Oxon 2002, s. 60.

<sup>13</sup> M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 1, Warszawa 1993, s. 215-217.

<sup>14</sup> XV-wieczna wojna domowa w Anglii pomiędzy rodem Lancasterów i Yorków. Nazwa wzięła się od herbów rodowych, wyobrażających odpowiednio czerwoną i białą różę. W *Sukiyaki Western Django* wyraża się to między innymi przez stroje. Ród Minamoto ubiera się wyłącznie na białe, podczas gdy Taira nosi stroje czerwone. Por. T. Miike, *Sukiyaki Western Django*, Japonia 2007.

<sup>15</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 111-113.

<sup>16</sup> S.R. Turnbull, *op. cit.*, s. 72-73.



na morzu czy nawiedzających okoliczną plażę<sup>17</sup>. Istnieje również legenda o ślepym muzyku, który występował przed dworem złożonym z duchów poległych wojowników Heike. Wydaje się, że to właśnie ta opowieść zainspirowała Hearn do napisania *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*.

Historia tam zawarta koncentruje się na losach sławnego niewidomego *biwa-hōshi*<sup>18</sup> imieniem Hōichi, którego gra była tak niesamowita, że nawet zmarli nie mogli się oprzeć jej pięknu. Jako młody chłopiec mieszkał on w świątyni Amidy w Akamagaseki (obecnie Shimonoseki<sup>19</sup>). Gdy pewnej nocy oddawał się medytacji w przyświątynnym ogrodzie, przybył po niego samuraj z wezwaniem do posiadłości szacownego *daimyō*. Możliwość zyskać sobie, by Hōichi dla niego zagrał. Posłaniec przywiódł go na miejsce, którego muzyk nie poznawał, a *rojo*<sup>20</sup> poprosiła go o wykonanie pieśni o bitwie w zatoce Dan-no-ura. Dworzanie *daimyō* byli tak zachwyceni występem niewidomego muzyka, że zdecydowano, by przychodził na dwór przez następne sześć nocy, aby dla nich grać. Musiał jednak obiecać, że nikomu nie zdradzi, gdzie znika na całe noce. Oczywiście opiekun Hōichiego, kapłan ze świątyni, w której chłopak mieszkał, dowiaduje się o całej sprawie i wysyła służących, by śledzili muzyka. Ostatecznie odkrywają oni, że młodzieniec został zaczarowany przez duchy rodu Heike i spędzał swój czas na poświęconym im cmentarzu. Kapłan uświadamia chłopcu, że szóstej nocy demony rozerwą go na strzępy. Następnie, by ochronić Hōichiego, wypisuje na jego ciele słowa sutry, dzięki którym stanie się on niewidoczny dla polujących na niego przybyszy z innego świata. W nocy młodzieniec oczekuje w ogrodzie na przybycie samuraja, zgodnie z zaleceniami kapłana nie ruszając się przy tym ani nie wydając żadnego dźwięku. Demon przybywa, jednak muzyk jest dla niego niewidoczny dzięki wypisanemu na jego ciele przez kapłana i jego ucznia tekstowi sutry. Niestety, młodszy z mężczyzn zapomniał pokryć znakami uszy muzyka, które przez to pozostały widoczne dla samuraja. Demon, by móc udowodnić swemu *daimyō*, że wypełnił zadanie, odrywa uszy od głowy chłopca, a ten, mając w pamięci rady kapłana, nie wydaje z siebie żadnego dźwięku. Przez ten nieszczęśliwy wypadek Hōichi zyskał przydomek Bezuchy.

W opowiadaniu Hearn sytuuje się w roli wszechwiedzącego narratora, tłumacząc czytelnikowi tło wydarzeń, które staną się centrum historii. Opisuje krwawą wojnę między rodami Taira i Minamoto oraz późniejsze działania rozwścieczonych

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>18</sup> 琵琶法師 (*biwa-hōshi*) – japoński odpowiednik barda. Jego rola polegała na opowiadaniu historii przy akompaniamencie instrumentu strunowego znanego jako *biwa*.

<sup>19</sup> Shimonoseki do 1902 roku nazywane było Akamagasaki.

<sup>20</sup> 老女 (*rōjo*) – u Hearn *rojo*, opiekunka dam dworu na dworze cesarskim.

duchów Heike. Odsyła również odbiorcę do swojej wcześniejszej książki, by tam zasięgnął informacji o *heikegani*. Zabieg ten pozwala mu na podkreślenie autentyczności opisywanych wydarzeń, a nawet nadaje im w pewnym stopniu status naukowy.

Hearn już w pierwszym akapicie rozpoczyna budowanie nastroju grozy, wokół którego będzie konstruowana akcja opowieści:

W ciemne noce tysiące błędnych ogni krąży nad plażą i unosi się nad falami – rybacy nazywają te blade światła *Oni-bi*<sup>21</sup>, demonicznymi ogniami; a za każdym razem, gdy wiatr się wzmacza, znad morza słyszać wielki rumor, brzęiący jak wojenny zamęt<sup>22</sup>.

Niesamowite odgłosy niesione przez fale ogniki przypominające zbłąkane dusze ulatujące w noc sprawiają, że czytelnik czuje mroczną atmosferę miejsca i oczekuje spotkania z niewyjaśnionym. Natężenie elementów nadprzyrodzonych, budzących niepokój, związanych z otoczeniem i przeszłością miejsca, jest zabiegiem typowym dla zachodnich powieści grozy. Najbardziej znanym z opisów scenerii, wprowadzającym element napięcia, jest sekwencja otwierająca opowiadanie E.A. Poe’a *Zagłada domu Usherów*. Pisarz tworzy nastrój niesamowitości poprzez nagromadzenie przymiotników kojarzących się z przemijaniem i smutkiem. Jesienny dzień, w trakcie którego zmierza do domu przyjaciela, określa jako „mroczny, głuchy i smutny”, a sam budynek – jako powodujący uczucie „nieuskromionej żalości”<sup>23</sup>. Uznaje się, że opis otwierający opowiadanie, przesycony mrokiem, rozkładem i śmiercią, zapowiada i odślania przed czytelnikiem zakończenie opowieści.

W przypadku Hearna zabieg ten również jest widoczny. Przedstawienie mrocznego wybrzeża i jego historii, które wprowadza atmosferę grozy, przechodzi w zachwyt nad zdolnościami Hōichiego. Stwierdzenie: „śpiewał pieśń o bitwie w Dan-no-ura [tak, że] «nawet gobliny [*kijin*]<sup>24</sup> nie mogły powstrzymać łez»”<sup>25</sup>,

<sup>21</sup> 鬼火 (*oni-bi*) – japoński odpowiednik błędnych ogni.

<sup>22</sup> „On dark nights thousands of ghostly fires hover about the beach, or flit above the waves, – pale lights which the fishermen call *Oni-bi*, or demon-fires; and, whenever the winds are up, a sound of great shouting comes from that sea, like a clamor of battle”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*, Boston 1911, s. 4.

<sup>23</sup> E.A. P o e, *Zagłada domu Usherów*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne, groteski i makabreski*, tłum. B. L e ś m i a n et al., Poznań 2012, s. 72.

<sup>24</sup> 鬼人 (tradycyjnie odczytywane jako *kijin*) – oznacza diabła *oni*, obecnie określenie na osobę ekscentryczną.

<sup>25</sup> „[...] he sang the song of the battle of Dan-no-ura 'even the goblins [*kijin*] could not refrain from tears’”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 5.

które w bezpośredni sposób odnosi czytelnika do najważniejszego momentu w tekście, w rzeczywistości streszcza całą historię. Oryginalna opowieść jest całkowicie pozbawiona tego stopniującego napięcie wstępu i rozpoczyna się od zaprezentowania Hōichiego jako niezwykle utalentowanego muzyka<sup>26</sup>.

Pierwszym zdarzeniem w opowieści Hearna bezpośrednio związanym z tradycyjnym japońskim podaniem jest wezwanie Hōichiego do świata duchów. Zaproszenie ma miejsce nocą, a przynosi je nieznany muzykowi samuraj. Siła nadprzyrodzona nawiązuje kontakt ze śmiertelnikiem poprzez wypowiedzenie jego imienia. W zachodniej literaturze motyw przywołania żyjącego do krainy duchów, czy też w zasadzie do miejsca wykreowanego przez zmarłych, był popularnym zabiegiem wprowadzającym do opowieści element grozy. W krótkiej historii *Wandering Willie's Tale*, zawartej w *Redgautlet*, sir Walter Scott na swojego posłannika wybiera samego diabła. Demon zaprasza bohatera pod ziemię, gdzie czeka na niego jego zmarły pan wraz z całym dworem upiórów<sup>27</sup>. W *The Mass of Shadows* Anatole France'a Catherine Fontaine zostaje wezwana na spotkanie z duchami przez kościelny dzwon<sup>28</sup>.

Zaproszenia te posiadają w sobie element grozy, oparty na zakłóceniu porządku świata ludzi poprzez wkroczenie weń siły nadprzyrodzonej. Hearn osiąga ten efekt w niemal mistrzowski sposób. Pojawienie się w ogrodzie świątyni nieznanego samuraja, przywołującego bohatera po imieniu, przerywa grę muzyka na *biwie*. Czytelnik nie dostaje jednak żadnego opisu postaci przybysza. Tak jak główny bohater, jedynie go słyszy, nie wie więc, czy istnieje on w jakikolwiek „materialny” sposób. Koniec opowieści również nie przynosi odpowiedzi na to pytanie. Ta podwójna niepewność potęguje poczucie grozy i zaskoczenia u czytelnika, który ostatecznie nie odkrywa, z jakim typem nadprzyrodzoności miał do czynienia.

Samuraj prowadzi muzyka przez miasto, klucząc przy tym, co powoduje u bohatera i odbiorcy poczucie zagubienia i zależności od przewodnika. U Anatole'a France'a bohaterka powinna mieć problemy z odnalezieniem drogi wśród niesamowitych ciemności panujących dookoła, jednak, jak stwierdza sam narrator: „Catherine Fontaine znała doskonale każdy pojedynczy kamień, po którym kroczyła, jakby była w stanie znaleźć drogę do kościoła z zamkniętymi oczami”<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> S. Kazuya, *Gayu kidan*, vol. 3, Kyoto 1970, [on-line:] <https://toyama.repo.nii.ac.jp/records/7485> – 20 II 2024.

<sup>27</sup> W. Scott, *Wandering Willie's Tale*, [w:] *The Waverley Novels by sir Walter Scott, Bart Redgautlet I*, Edinburgh 1890, s. 203.

<sup>28</sup> A. France, *The Mass of Shadows*, [w:] *Famous Modern Ghost Stories*, select. by D. Scarborough, New York 1921, s. 243.

<sup>29</sup> „[...] knew well every single stone she stepped on, and, as she could have found her way to the church with her eyes shut”. Zob. A. France, *op. cit.*, s. 243.

Tak więc droga do nawiedzonego miejsca nie jest dostępna dla wszystkich, tylko osoby wezwane mogą po niej kroczyć.

W japońskim wariacie opowieść o Hōichim jest pozbawiona relacji z jego podróży przez miasto, od razu trafia on do willi, w której ma dać koncert<sup>30</sup>. W wersji Hearna muzyka zaskakuje nie tylko brama, która jego zdaniem nie powinna znajdować się w tym miejscu, ale również cały dwór i jego przepych. Opis miejsca, w który znalazł się Hōichi, jest o tyle skomplikowanym zabiegiem pisarskim, że dokonuje się na podstawie dźwięków. Domostwo jest więc duże, pełne przesuwanych drzwi i ludzi odzianych w bogate jedwabie, tylko dźwięki wydawane przez te rzeczy jest w stanie usłyszeć niewidomy bohater, a zatem i czytelnik<sup>31</sup>. W oryginalnym podaniu brakuje elementu niepokoju czy też zdziwienia, które bohater odczuwa, wchodząc do posiadłości. W opowieści Hearna wprowadzenie opisu przeżyć wewnętrznych bohatera pomaga zbudować atmosferę ciągle rosnącego niepokoju i niewiedzy, a jednocześnie pozwala Hearnowi na zademonstrowanie własnego talentu pisarskiego.

Zaskoczenie Hōichiego, wywołane przepychem i dostojeństwem dworu, również ma swoje konotacje w literaturze zachodniej. Dla przykładu, jeden z bohaterów Waltera Scotta odkrywa w lesie nieznanym mu wcześniej zamek, ku jego przerażeniu okazujący się tym, z którego właśnie wyjechał. Jego mieszkańcy nie budzą zaufania, osłupiały bohater spotyka tam martwego feudała i jego przyjaciół<sup>32</sup>. W *Mass Of Shadows* na wieczornej mszy Catherine odnajduje swojego ukochanego, który zginął wiele lat temu<sup>33</sup>. Jedynym, lecz mimo to istotnym elementem wyróżniającym na tym tle opowieść Hearna jest fakt, że Hōichi przez swoje kalectwo nie jest w stanie od razu rozpoznać istoty nadprzyrodzonej, będzie potrzebował do tego osoby z zewnątrz. Literatura zachodnia zna jednak podobne przypadki, w których bohater zostaje pozbawiony wiedzy o swoim położeniu<sup>34</sup>.

W japońskiej wersji opowieści o bezuchym muzyku motywacja kapłana nie zostaje ujawniona czytelnikowi, po prostu rozkazuje on śledzić Hōichiego w trakcie jego nocnej wyprawy. Hearn natomiast przedstawia kapłana jako zatroskanego i przejętego losami swojego podopiecznego. Nie znając jeszcze całej prawdy, już przewiduje on, że jego protegowany „został zaczarowany lub zwiedziony przez

<sup>30</sup> S. Kazuya, *Gayu kidan*, vol. 3, Kyoto 1970, [on-line:] <https://toyama.repo.nii.ac.jp/records/7485> – 20 II 2024.

<sup>31</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 7-11.

<sup>32</sup> W. Scott, *op. cit.*, s. 205-206.

<sup>33</sup> A. France, *op. cit.*, s. 245.

<sup>34</sup> Wśród dzieł, w których bohater nie zdaje sobie sprawy, że znajduje się w miejscu wykreowanym przez siły nadprzyrodzone, wymienić można między innymi *Arrię Marcelłę* T. Gautiera czy *Rękopis znaleziony w butli* E.A. Poe'go.

jakieś złe duchy”<sup>35</sup>. Kapłan staje się więc w Hearnowskim świadectwie odbioru swego rodzaju Abrahamem van Helsingiem<sup>36</sup> czy ojcem Serapione z *Clarimonde* Gautiera<sup>37</sup>, czyli osobą umiejącą rozpoznać zło i, jak się okaże, również z nim walczyć.

Scenie, w której świątynni służący odnajdują Hōichiego przed grobowcem cesarza Antoku, pomimo jej niesamowitości (burza, samotny mężczyzna grający na cmentarzu pieśń o wielkiej bitwie) Hearn nadał wydźwięk humorystyczny. Oburzenie nieszczęsnego muzyka, który myśli, że przerwano jego występ przed wielmożami, doprowadza służących do śmiechu. Zabieg ten ma na celu rozładowanie napięcia przed zbliżającą się sceną kulminacyjną<sup>38</sup>. Można jednak sądzić, że w pewnym sensie scena ta jest autoironicznym zabiegiem samego autora. Hearn stracił jedno oko w wypadku, na drugie niedowidział, a ponieważ był bardzo wrażliwy na tle swojego kalectwa, mógł sparafrazować w opowieści zdarzenie dla niego nad wyraz przykre.

Humorystyczny akcent zostaje szybko zakończony przez kapłana – tłumaczy on Hōichiemu, w jak wielkim niebezpieczeństwie się znalazł i jakie tabu złamał. Kapłan znajduje jednak rozwiązanie, które ma uwolnić nieszczęśnika z rąk demonów. Nie tylko wypisuje na jego ciele słowa sutry, ale udziela też ścisłych instrukcji, których muzyk musi przestrzegać, by przetrwać noc. Lista reguł obowiązujących przy walce ze zmarłymi w oryginalnej opowieści ogranicza się do zakazu ruchu. Jej rozbudowanie i uszczegółowienie – zakaz ruchu, wołania o pomoc, odpowiadania na wezwanie – wiąże się z przestrogami zazwyczaj udzielanymi bohaterom zachodnich opowieści grozy mającym stawić czoło nieznanemu<sup>39</sup>. U Scotta bohater słyszy, by pod żadnym pozorem nie pić i nie jeść niczego w nawiedzonym dworze, nie może też zabrać ani dotknąć żadnej rzeczy, która do niego nie należy. Jeśli zignoruje te przestrogi, nic go nie ocali przed złem<sup>40</sup>.

Scena kulminacyjna – ponowne pojawienie się upiornego samuraja i pozbawienie Hōichiego uszu – w oryginalnej opowieści składa się z sześciu zdań. U Hearna zmienia się w ponad stronicowy opis. Pisarz podkreśla nerwowość oczekiwania na pojawienie się posłańca, by później przejść do opisu odgłosów stopniowo zbliżających się kroków, groźnych krzyków, gdy samuraj wzywa Hōichiego, aż do groteskowego przeszukiwania werandy:

<sup>35</sup> Woryginalne: „had been bewitched or deluded by some evil spirits”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 13.

<sup>36</sup> B. Stoker, *Dracula*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Poznań 2011, s. 121-131.

<sup>37</sup> T. Gautier, *Tales From Theophile Gautier*, transl. L. Hearn, M. Verelst, London 1923, s. 44-47.

<sup>38</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 14-15.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 15-16.

<sup>40</sup> W. Scott, *op. cit.*, s. 206.

Rozległ się odgłos ciężkich kroków zmierzających w kierunku werandy. Ktoś nadchodził w określonym celu i zatrzymał się zaraz za nim. Przez dziesięć długich minut, w trakcie których Hōichi czuł, jak całe jego ciało trzęsie się w rytm bicia jego serca, trwała martwa cisza<sup>41</sup>.

Dzięki temu opisowi czujemy lęk Hōichiego, ciężkie stąpanie samuraja po werandzie, jakby celowe zbliżanie się, zakończone ciszą, w trakcie której wszystko może się zdarzyć. Prawie namacalnie czujemy bicie serca bohatera i obecność ducha za plecami. Przedstawioną tu atmosferę powolnego osaczania ofiary porównać można do końcowych scen z opowiadania E.A. Poeo *A Tell-tale Heart*. Bohater morderca rozmawia z policjantami i zaczyna słyszeć dziwny, dudniący dźwięk, który narastając, zmusza go do przyznania się do popełnionej zbrodni<sup>42</sup>. W obu historiach najważniejszą rolę odgrywa zmysł słuchu, który staje się środkiem do zbudowania napięcia.

Powrót kapłana do świątyni również jest nacechowany emocjonalnie, wydaje on okrzyk grozy i czuje się winny cierpienia podopiecznego, choć to nie on, a jego uczeń zawinił. Ponownie pojawia się tu sprzeczność z oryginałem, w którym to sam kapłan zapomina o wypisaniu słów sutry na uszach Hōichiego. W opowiadaniu Hearn sytuacja taka nie mogła mieć miejsca, gdyż kapłan musiał pozostać w swojej roli „rozpoznającego” zło i bycia silniejszym od niego. Niedopatrzienia musiał więc dopuścić się pomocnik.

Hearn kończy swoją opowieść zapewnieniami o tym, że Hōichi przyszedł do siebie i zyskał sławę dzięki rozgłosowi, który przyniosło mu spotkanie z upiornym dworem Heike. Przygoda muzyka ma więc szczęśliwe rozwiązanie – zyskuje on uznanie i bogactwo. Elementu tego nie znajdziemy w oryginalnej historii, która kończy się lakonicznym stwierdzeniem: „Mówi się, że od tamtego czasu duchy nie ukazywały się Hōichiemu”<sup>43</sup>.

W swojej wersji *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* Hearn tworzy barwną historię o nieszczęściu, jakie spotkało utalentowanego muzyka, podczas gdy japońska wersja to jedynie krótka anegdota o duchach. Wersja pisarza nie tylko nadaje nowe znaczenie tradycyjnej legendzie i fabularyzuje ją, ale w sposób uświadomiony lub nie ujawnia styl, w jakim ją odbierał. Groza i stopniowanie napięcia,

<sup>41</sup> „There was a noise of heavy feet mounting upon the verandah. The feet approached deliberately, – halted beside him. Then, for long minutes, – during which Hōichi felt his whole body shake to the beating of his heart, – there was dead silence”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 15-16.

<sup>42</sup> E.A. P o e, *Serce oskarżycielem*, [w:] *Opowieści kryminalne i tajemnicze*, tłum: B. L e ś m i a n e t a l., Poznań 2012, s. 42-43.

<sup>43</sup> “それ以来亡霊は芳一の前に現れなかったと言う事です”。Zob. S. K a z u y a, *Gayu kidan*, vol. 3, Kyoto 1970, [on-line:] <https://toyama.repo.nii.ac.jp/records/7485> – 20 II 2024.



poczucie niepewności i zagubienia były ulubionymi elementami XIX-wiecznej literatury grozy. Wezwanie duchów, przekroczenie granicy między światami oraz zasady, jakich należy przestrzegać w kontakcie z siłą nadprzyrodzoną, powracają w wielu opowieściach z epoki. Przekształcenie roli kapłana z obserwatora w uczestnika, najlepiej orientującego się w zawilości sytuacji, nawiązuje do postaci mędrca-mentora, którą w sposób najpełniejszy reprezentuje Abraham van Helsing z *Draculi* Brama Stokera.

W porównaniu z kolejnymi utworami zebranymi w *Kwaidanie w Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* znajduje się sporo słów zaczerpniętych z języka japońskiego. Obok wyrażen koniecznych dla oddania lokalnych realiów, jak choćby *biwa-hōshi* czy *rojo*, dla których trudno jest znaleźć ekwiwalent w języku angielskim, pisarz wprowadził także inne japońskie wyrazy. *Oni-bi* to po prostu błędne ognie, *kijin* oznacza demona, diabła bądź inne zjawisko nadprzyrodzone. *Hai!* Hōichiego, dosłownie odpowiadające naszemu „tak”, w tekście stworzonym przez Hearna po angielsku mogłoby brzmieć: „I’m here” – jest zwykłym orientalizmem, mającym na celu nadać opowiadaniu bardziej egzotyczny wydźwięk. Zabieg ten wprowadza jednak do tekstu pewien rodzaj sztuczności i nienaturalności.

## 4.2. Oshidori i Aoyagi – zmiennokształtne piękności

W folklorze europejskim istnieje mnóstwo podań o przemianie człowieka w zwierzę<sup>44</sup>. Bohaterowie tych opowieści chętnie przyjmowali postać wilka<sup>45</sup>, psa czy nietoperza<sup>46</sup>, rzadziej niedźwiedzia lub ptaka<sup>47</sup>. Zmiana kształtu wiązała się najczęściej z klątwą, często przenoszoną z pokolenia na pokolenie i wyniszczającą ród. Czasem była świadomym wyborem osoby związanej z praktykami czarnomagicznymi lub będącej w zмовie z diabłem. Przemiana w zwierzę zawsze budziła skojarzenia ze złem, grozą i przemocą<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> T.A. Green, *Transformation*, [w:] *Folklore: An Encyclopaedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, Santa Barbara 1997, s. 803-805.

<sup>45</sup> E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki, źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers et al., Kraków 2003, s. 65-67. Petoia wywodzi historię wilkołactwa i likantropii już od antyku. Zdolność przemiany w wilka wiązano również z magią i wampiryzmem.

<sup>46</sup> R.E. Guiley, *Metamorphosis*, [w:] idem, *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*, New York 2008, s. 231-232. W podaniach spotykamy się zarówno z przypisywaniem wiedźmom zdolności zmiany własnego kształtu, między innymi w psa, wilka, kota czy nietoperza, jak również możliwość zamiany innych w zwierzę, w ramach kary lub zemsty.

<sup>47</sup> C.M. With Pedersen, *Metamorphoses: A Comparative Study of Representations of Shape Shifting in Old Norse and Medieval Irish Narrative Literatures*, Maynooth 2015, s. 44.

<sup>48</sup> R.E. Guiley, *op. cit.*

Znacznie rzadziej podania wspominają o zamianie istoty ludzkiej w roślinę. Wiązała się ona najczęściej z próbą udzielenia pomocy, jak choćby w micie o Dafnie i Apollinie, lub wręcz przeciwnie – była rodzajem klątwy skazującej nieszczęśnika na wieczne życie pod postacią drzewa.

Transformacja w odwrotnym kierunku, ze zwierzęcia czy rośliny w człowieka, pojawia się zdecydowanie rzadziej w wierzeniach z europejskiego kręgu kulturowego. Najbliższe temu zjawisku będą hamadriady i driady, rodzaj nimf zamieszkujących określone gatunki drzew. Miały one rodzić się wraz z drzewem i razem z nim umierać, a gdy czasem opuszczały swoje drzewa, przybierały postać pięknych dziewcząt<sup>49</sup>.

Japończycy, silnie związani z naturą, nadali jej wyjątkowe znaczenie w swoim folklorze. Zwierzęta i rośliny zostały obdarzone nadzwyczajną inteligencją i zdolnościami magicznymi. Doprowadziło to do zjawiska praktycznie nieznanego w zachodnich wierzeniach, gdzie możliwość zmiany postaci została przypisana zwierzęciu, które dzięki swojej mocy mogło stać się człowiekiem. Wśród tych magicznych istot znajdowały się lisy, przemieniające się najczęściej w piękne kobiety<sup>50</sup>, *tanuki* przyjmujące formę starców<sup>51</sup>, koty<sup>52</sup>, ptaki oraz rozmaite zwierzęta wodne<sup>53</sup>. Rośliny nie miały możliwości całkowitego przeistoczenia się w człowieka, uczestniczyły jednak w folklorze w inny sposób. Pojawiały się pod postacią opiekuńczych duchów drzew i lasów – *kodama*<sup>54</sup>, przypominających swym charakterem driady<sup>55</sup>.

Świat natury dominuje w japońskich wierzeniach ludowych – każde zwierzę, drzewo czy kamień mogą być bóstwem lub jego domem. Wiąże się to z przekonaniem, że wraz z wiekiem w każdej „istocie” gromadzi się moc i wiedza, która rozwija zdolności i wolę owej istoty. Na tym założeniu Hearn skonstruował aż dwie historie zawarte w *Kwaidanie*.

W *Oshidori*<sup>56</sup>, będącej drugą opowieścią w zbiorze, przedstawione zostają losy sokolnika-myśliwego Sonjō. Pewnego dnia, po nieudanym polowaniu, mężczyzna zdecydował się zapolować na parę kaczek mandarynek. Udało mu się zabić samca, samica jednak uciekła. Tej samej nocy mężczyzna miał dziwny sen, w którym

<sup>49</sup> J. Bell, *Bell's New Pantheon: or Historical Dictionary of the Gods, Demi Gods, Heroes and Fabulous Personages of Antiquity*, London 1790, 366-367.

<sup>50</sup> J. Tubielewicz, *Mitologia...*, s. 142-144.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 241-243.

<sup>52</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 243-244.

<sup>53</sup> J. Tubielewicz, *Mitologia...*, s. 259-260.

<sup>54</sup> 木霊 (*kodama*) – duch drzew.

<sup>55</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 141-143.

<sup>56</sup> 鴛鴦 (*oshidori*) – tradycyjna japońska nazwa kaczki mandarynki.

piękna nieznajoma obwiniała go o zabicie męża. Powiedziała mu również, że zrozumie wszystko, gdy wróci nad jezioro, nad którym polował. Mężczyzna wysłuchał żądań kobiety i udał się w miejsce, gdzie zabił ptaka. Wtedy podpłynęła do niego samica kaczki i na jego oczach rozdarła sobie dziobem pierś. Sonjō postanowił zostać mnichem<sup>57</sup>.

Postać *oshidori* przynależy jednocześnie do świata ludzi i natury, jednak nie jest ona jednoznacznie zdefiniowanym ontologicznie bytem – nie wiemy, czy jej pierwotną formą jest ciało kaczki mandarynki, czy też człowieka, zagadnienie to wydaje się jednak nieistotne wobec symboliki wspomnianego zwierzęcia. Kaczka mandarynka w japońskim folklorze oznacza powodzenie w miłości oraz wierność i uczciwość małżeńską. Uważano bowiem, że ten gatunek łączy się w pary na całe życie, zwracano również uwagę na charakterystyczny styl pływania ptaków, które poruszają się dwójkami w sposób synchroniczny<sup>58</sup>.

W Japonii istnieją podania dotyczące *oshidori*, a najsilniej wiąże się z nimi miasto Yachiyo w prefekturze Chiba<sup>59</sup>. Opowiada się tam krótszą i mniej poetycką wersję historii Hearna<sup>60</sup>, której akcja również rozgrywa się na bagnach znanych jako Akanuma – w dosłownym tłumaczeniu „czerwone bagna”. Obszar ten istnieje do dziś jako park krajobrazowy i trasa turystyczna opodal miasta Nikkō. Hearn sytuuje fabułę *Oshidori* na obszarze dawnej prowincji Mutsu, Nikkō nie znajduje się na tym terenie, ta geograficzna rozbieżność nie wpływa jednak na przebieg wydarzeń zaprezentowanych w opowiadaniu.

Zabicie samca *oshidori* zostaje opisane przez Hearna bardzo pobieżnie i ma być umotywowane głodem bohatera. W japońskich podaniach zbrodnia myśliwego wyjaśniać ma powstanie świątyni lub miejsca kultu, pisarz używa jej jednak tylko jako przyczynku do opowiedzenia historii o nadprzyrodzonym śnie<sup>61</sup>. Hearn świadomie rezygnuje z funkcji objaśniającej opowieści, przekształcając ją w klasyczną opowieść grozy. Dlatego też jako przestrzeni komunikacji pomiędzy światem ludzi a światem duchów używa snu, który, obok majaków na jawie

<sup>57</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 23-26.

<sup>58</sup> H.B. Werness, *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, New York 2004, s. 268.

<sup>59</sup> Również miasto Tomisato (prefektura Chiba) rości sobie prawo do legendy o miłości *oshidori*. Opowieść powtarzana w tym regionie pozbawiona jest jednak wątku nadprzyrodzonego – samica kaczki umiera z rozpacz przy ciele samca. Por. 富里市, 鴛鴦寺(えんおうじ), [on-line:] <http://www.city.tomisato.lg.jp/0000002519.html> – 20 V 2020.

<sup>60</sup> H. Fukuda, 鴛~オシドリ 正覚院の鴛(オシドリ), [on-line:] <http://www9.plala.or.jp/sinsi/07sinsi/fukuda/tori/osidori/osidori.html> – 20 V 2020.

<sup>61</sup> W przypadku miasta Yachiyo jest to świątynia Oenji, a w przypadku miasta Tomisato – świątynia Enoji.

i halucynacji, jest jednym z najchętniej wykorzystywanych sposobów na połączenie tych dwóch płaszczyzn.

Myśliwemu z opowieści „zdaje się”, że do jego pokoju wchodzi piękna kobieta, dopuszcza on więc możliwość, że nie wszystko, czego doświadcza, ma miejsce jedynie w jego śnie. Podobne niedookreślenie przestrzeni spotkania dwóch światów pojawia się równie wyraźnie w opowiadaniu *Ślub* E.A.T. Hoffmanna, z którego twórczością Hearn zapoznał się jeszcze w okresie nowoorleańskim. Jego bohaterka, Hermenegilda, tak opisuje swoje doświadczenie:

[...] znajdowałam się o zmierzchu wieczornym w pawilonie [...]. Gdy wszystkie myśli moje, cała dusza zwrócona była ku ukochanemu, uczułam, jak mi się oczy zamykają mimo woli, zapadłam nie w sen, nie, w osobliwy stan, którego nie mogę nazwać inaczej, jak sen na jawie<sup>62</sup>.

Podkreślenie niejednoznaczności przeżycia, z naciskiem położonym na możliwość jego realności, ma nakłonić ojca dziewczyny oraz czytelnika do uznania go za autentyczne.

W *Draculi* Brama Stokera sny i sny na jawie stanowią ważny wątek konstruujący akcję. Jonathan Harker uznaje, że „chyba zasnął”, gdy po raz pierwszy spotyka się z trzema siostrami hrabiego<sup>63</sup>, Lucy postrzega swoje wszystkie spotkania z Draculą jako złe sny, które ją nękają<sup>64</sup>. Mina również uznaje pierwsze pojawienie się wampira w jej pokoju za zwykły majak, mówiąc: „zdawało mi się, że śnię”<sup>65</sup>. Niejednoznaczność doświadczenia snu u Stokera buduje grozę i fantastyczność powieści, bohaterowie nie mają pewności, z czym się mierzą, które z ich doświadczeń są prawdziwe, a które mają miejsce jedynie w ich fantazji.

Tę podwójną funkcję sen pełni również w opowiadaniu Hearn. Niejednoznaczność przeżycia uwierzytelnia je. Nie możemy stwierdzić, czy do chaty myśliwego ktoś nie wszedł naprawdę. Jednocześnie fakt, że skrzywdzona samica kaczki pojawia się pod postacią nieznanej kobiety i oskarża bohatera o popełnienie morderstwa, wprowadza nastrój grozy i niepewności.

Majak bohatera *Oshidori* zawiera w sobie również element przepowiedni oraz zdemaskowania zbrodni, która nie pozwala istocie nadprzyrodzonej odejść w spokój. Kobieta mówi:

---

<sup>62</sup> E.A.T. Hoffmann, *Ślub*, [w:] idem, *Opowiadania*, tłum. I. Wieniewska, Warszawa 1977, s. 209, *Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej*.

<sup>63</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 44.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 12-123, 137.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 277.

Czy w ogóle wiesz, co uczyniłeś? – oh! Czy wiesz jak okrutną, jak nikczemną rzecz uczyniłeś?... Mnie też powinieneś być zabić, nie jestem zdolna żyć bez mego męża!<sup>66</sup> [...] Jutro, gdy udasz się na Akanumę, przekonasz się, przekonasz...<sup>67</sup>

Samica *oshidori* nie zazna spokoju, dopóki zabójca jej męża nie dowie się o tym, jak wielkie zło wyrządził, dlatego pojawia się w jego śnie, przepowiadając mu możliwość rozwikłania tajemnicy na bagnach Akanuma. Jednocześnie kobieta zarzuca myśliwemu zbrodnię, o której nie ma on jeszcze pojęcia, ujawnia go tym samym jako mordercę jej ukochanego.

Najbardziej znaną zjawą demaskującą własnego zabójcę jest duch ojca Hamleta z Szekspirowskiego dramatu *Hamlet, królewicz duński*. Widmo króla pojawia się synowi, by wskazać mu morderców i domagać się zemsty na nich. W typowo szekspirowskim stylu żądania ducha doprowadzają do tragedii niszczącej życie wszystkich bohaterów dramatu<sup>68</sup>.

W opowieściach grozy najczęściej rezygnuje się z elementu tragizmu na rzecz klasycznego ukarania zbrodniarza w sposób, który ma wzbudzić w odbiorcy grozę. W *Procesie o morderstwo* Charlesa Dickensa bohater-narrator doświadcza wizji dotyczących pewnego wyjątkowo brutalnego morderstwa popełnionego wówczas w Londynie. W pierwszej z nich widzi tajemniczy pokój, w którym bohater, choć nigdy wcześniej go nie widział, rozpoznaje miejsce zbrodni<sup>69</sup>. Następnie jest on świadkiem kłótni pomiędzy dwoma mężczyznami, jeden oddał się przyspieszonym krokiem, trwożliwie patrząc za siebie, podczas gdy drugi biegnie za nim, wygrażając mu pięścią<sup>70</sup>. Dopiero w sądzie bohater odkrywa, że drugi z mężczyzn był duchem zamordowanego, który ze wszystkich sił starał się doprowadzić do ukarania sprawcy. Ukazywał się narratorowi i zwracał jego uwagę na różne fakty – jak choćby niemożliwość popełnienia przez siebie samobójstwa, gdyż nie mógł on sam zadać sobie tak głębokich ran brzytwą – które w ostatecznym rozrachunku doprowadziły do ukarania sprawcy. Pojawianie się ducha na sali sądowej, na ulicy, w pokoju, w którym spali ławnicy, czy też w ich snach wprowadza do opowiadania grozę, którą dodatkowo potęguje koszmarna wizja, jakiej doświadcza oskarżony. Widzi on, jak do jego pokoju, na długo przed schwytaniem go przez policję, wchodzi narrator opowieści i zakłada mu na szyję

<sup>66</sup> „Do you even know what you have done? – oh! do you know what a cruel, what a wicked thing you have done?... Me too you have killed, – for I will not live without my husband!...”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 24.

<sup>67</sup> „But tomorrow, when you go to Akanuma, you will see, – you will see...”. Zob. *ibidem*, s. 25.

<sup>68</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Gdańsk 2000, s. 26-27.

<sup>69</sup> Ch. Dickens, *Proces o morderstwo*, [w:] *Dróżnik*, tłum. V. Dobosz, Toruń 2019, s. 67-74.

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 76-78.

widmową pętlę. W ten sposób duch wymierza mu sprawiedliwość jeszcze przed ogłoszeniem prawomocnego wyroku<sup>71</sup>.

Sny i wizje w opowieściach grozy nie tylko pozwalają duchom na komunikację ze światem ludzi, ale służą również do przepowiadania przyszłości czy też ostrzegania przed nią. W *Ślubie* Hoffmanna widzenie Hermenegildy ma charakter proroczy – dziewczyna przewiduje w nim śmierć swojego narzeczonego czy wręcz jest jej świadkiem<sup>72</sup>, co potwierdzone zostaje w późniejszej części opowiadania. Informacja z listu opisującego bitwę, w której zginął ukochany Hermenegildy, datuje jego śmierć na dzień, gdy dziewczyna doświadczyła dziwnego snu na jawie<sup>73</sup>. Potwierdzenie prawdziwości wizji nadaje opowiadaniu charakter nadprzyrodzony, którego w innym wypadku byłoby całkowicie pozbawione.

Z potęgą snów zмага się również bohaterka noweli Dumasa *Biesiada widm*, która śni o śmierci małżonka. W majakach słyszy ona tętent kopyt podążającego za jej powozem jeźdźca: „Nasza towarzyszka jakby ocknęła się ze snu, w którym była pogrążona, i wyciągając ręce zawołała do woźnicy: – Proszę stanąć. Teraz jestem pewna, że ktoś pędzi za nami. – Pani się myli – [...] – Ależ ja słyszę tętent konia”<sup>74</sup>. W kolejnych scenach opowiadania okazuje się, że za powozem podążał goniec z listem od męża bohaterki, jednak uległ on tragicznemu wypadkowi i nie mógł spełnić powierzonego mu zadania<sup>75</sup>.

W opowiadaniach grozy proroczy charakter snów wprowadza uczucie niepokoju i oczekiwania na to, czy wizja się spełni. Właśnie to uczucie prowadzi ostatecznie myśliwego z opowieści Hearn na bagna Akanuma: „I postanowił udać się tam niezwłocznie, żeby przekonać się, czy jego sen był czymś więcej niż zwykłym koszmarem”<sup>76</sup>.

Scena śmierci samicy *oshidori* jest bardzo krwawa i odmienna od opisywanych w legendach, gdzie kaczka ginie z tęsknoty i samotności, z głową złożoną na ciele męża<sup>77</sup>. Rozdarcie piersi dziobem przywodzi na myśl jeden z charakterystycznych dla romantyzmu tematów, jakim było poświęcenie się pelikana dla własnych dzieci. Ptak ten miał karmić młode swoją krwią i bronić ich za wszelką

---

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> E.A.T. Hoffmann, *op. cit.*

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 215-216.

<sup>74</sup> A. Dumas (ojciec), *Biesiada widm*, tłum. T. Jakubowicz, Łódź 1960, s. 148.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 148-153.

<sup>76</sup> „And he resolved to go there at once, that he might learn whether his dream was anything more than a dream”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 25.

<sup>77</sup> Znajduje się on jednak w prowincji Tochigi, która nie wchodziła w obszar dawnej prowincji Mutsu: 日光街ナビ, 赤沼自然情報センター, [on-line:] [http://www.nikko-kankou.org/spot/832/?spn\\_move](http://www.nikko-kankou.org/spot/832/?spn_move) – 20 V 2020.



cenę, stając się symbolem miłości rodzicielskiej<sup>78</sup>. Jeden z najsłynniejszych przykładów użycia tego motywu znajduje się w utworze *Giaur* lorda Byrona<sup>79</sup>. Ptak, jego poświęcenie i żal po utracie dzieci przyrównane zostają do samotności i rozpacz, jakiej doświadcza bohater poematu po utracie swojej ukochanej. Jest to więc metafora zbliżona do tej pojawiającej się w *Oshidori*, gdzie śmierć samicy kaczki symbolizuje niemożność życia w samotności i ból po śmierci męża. Potwierdza to również *haiku* wprowadzone do tekstu przez Hearna<sup>80</sup>, w którym samica *oshi-dori* wyraża smutek z powodu straty ukochanego.

Po doświadczeniu wstrząsu, jakim niewątpliwie był widok popełniającej samobójstwo kobiety w ciele kaczki, główny bohater – myśliwy Sonjō – zostaje mnichem. Przemiana bohatera z myśliwego, utrzymującego się z zabijania zwierząt, w buddyjskiego mnicha ma oczywiście charakter typowy dla podań. Zbrodnia i jej świadomość sprawiają, że Sonjō musi odpokutować za popełniony czyn. W wersjach legendy powielanych w Japonii, by oczyścić się z grzechu, mężczyzna buduje świątynię lub stawia pomnik dwóch kaczek. Trudno określić, czemu Hearn zdecydował się na wprowadzenie takiej zmiany, być może wiązała się ona z przekonaniem, że pokuta za popełniony czyn powinna być wieczna. Być może również tutaj inspirował się dziełem Byrona, w którym tytułowy *Giaur* ostatecznie decyduje się na spędzenie reszty życia w klasztorze.

W *Oshidori* zmiennokształtność głównej bohaterki służy nie tylko wprowadzeniu do opowiadania motywu nadprzyrodzonego, ale również elementów charakterystycznych dla opowieści grozy, takich jak sny na jawie, prorocze wizje czy duchy wskazujące swoich oprawców. Te elementy sprawiają, że opowieść traci cechy podania, przestaje być moralizatorską w swym wydźwięku, przeradzając się w krótkie opowiadanie grozy.

W *Opowieści o Aoyagi* zdolność przeistoczenia się części natury w człowieka stanowi oś fabuły. A zatem kobieca postać i jej nadprzyrodzone zdolności pełnią tu zupełnie inną funkcję. Tytułowa bohaterka okazuje się bowiem wierzbą, to jest drzewem, które choć uważane za magiczne, w Japonii nie ma zbyt rozbudowanej mitologii. Najpopularniejszymi *yōkai* związanymi z drzewami są wspomina-  
ne już *kodama* – duchy czy też istoty je zamieszkujące. Przedstawiane są na ogół

<sup>78</sup> H.B. Werness, *op. cit.*, s. 324. Równie często pelikan symbolizuje ofiarę Chrystusa.

<sup>79</sup> G.G. Byron, *The Giaour*, London 1815, s. 47.

<sup>80</sup> „At the coming of twilight I invited him to return with me—! Now to sleep alone in the shadow of the rushes of Akanuma—ah! what misery unspeakable!” (Z nadejściem zmierzchu zaprosiłam go, by ze mną powrócił! Teraz muszę spać samotna w zaroślach Akanumy. Och! Cóż za niewypowiedziana żałość!). Hearn podaje również w transkrypcji japońską wersję utworu: „Hi kurureba Sasoeshi mono wo— Akanuma no Makomo no kure no Hitori-ne zo uki!”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 25.

jako staruszkowie obu płci, pomarszczeni niczym kora ich podopiecznych<sup>81</sup>. Tym strażnikom drzew i lasów przypisywano również tworzenie echa. Z racji funkcji kojarzy się je z europejskimi driadami, których życie odpowiada cyklowi życia rośliny, nad którą sprawują pieczę.

Pozostałe byty nadprzyrodzone związane z drzewami mają bardziej złowieszczy charakter. Dwa z nich, *yanagi*<sup>82</sup> i *yanagi onna*<sup>83</sup>, wspomniane zostają w *Ehon hyaku monogatari*<sup>84</sup> Takehary Shunsensaia, albumie dotyczącym *yōkai* stworzonym prawdopodobnie w XIX wieku. *Yanagi* przedstawiana jest jako stara kobieta mieszkająca w wierzbie czy też będąca wierzwą. Transformacja w drzewo wiązała się z wiekiem, starzejąca się kobieta marszczyła się i zamieniała w roślinę, a celem przemienionej istoty było straszenie przechodniów<sup>85</sup>. *Yanagi onna* pojawia się natomiast pod postacią pięknej, młodej kobiety. Według legendy w wietrzny dzień schroniła się ona wraz z małym dzieckiem pod wierzwą. Gałęzie drzewa opłótły szyję niemowlęcia i je udusiły, a zrozpaczona kobieta pozostała przy drzewie jako duch lub – w zależności od wersji – jego mieszkanka. *Yanagi onna* pojawia się co noc i skarży na los swój oraz dziecka, strasząc w ten sposób przechodniów<sup>86</sup>.

Samego Hearna zagadnienie drzew posiadających zdolność przemiany w człowieka interesowało niezmiennie. W *Glimpses of Unfamiliar Japan* podjął temat symboliki roślin w lokalnych imionach. Pisarz zauważył, że dziewczęta nazywane są na ogół od drzew i kwiatów, i doszukiwał się w tym ukrytego folklorystycznego znaczenia<sup>87</sup>. Nie spróbował go jednak odkryć, przechodząc płynnie do pierwszej w jego pisarstwie wzmianki o (jak je określa) goblinach – *yōkai* – drzew. Do najbardziej nawiedzonych gatunków pisarz zalicza wiaź, *enoki*, i płaczącą wierzwę. W tym kontekście Hearn tłumaczy również znaczenie czasownika *bakeru*<sup>88</sup> – „zmieniać się, przeobrażać, zmieniać formę” – odnoszącego się do istot nadprzyrodzonych<sup>89</sup>.

<sup>81</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 141-143.

<sup>82</sup> 柳 (*yanagi*) – lub 柳婆 (*yanagi baba*).

<sup>83</sup> 柳女 (*yanagionna*).

<sup>84</sup> 絵本百物語 (*Ehon hyaku monogatari*).

<sup>85</sup> 竹原春泉斎, *Ehon hyaku monogatari* 絵本百物語, vol. 5, FSC-GR-780.587.1-5, s. 18-19, [on-line:] <https://pulverer.si.edu/node/972/title/2> – 20 V 2020.

<sup>86</sup> 竹原春泉斎, *Ehon hyaku monogatari* 絵本百物語, vol. 2, FSC-GR-780.587.1-5, s. 8-9, [on-line:] <https://pulverer.si.edu/node/972/title/2> – 20 V 2020. Istnieje również *yōkai* znany jako *jinnenju* lub *ninmenju*, wyobrażany jest jako drzewo, którego owoce to śmiejące się lub szepczące ludzkie głowy. Pochodzi on jednak z Chin i według legend rzadko pojawia się w Japonii. Zob. M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 178-179.

<sup>87</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 358.

<sup>88</sup> 化ける (*bakeru*).

<sup>89</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 359. Jako przykładu używa *enoki ga bakeru* (榎が化ける) – „*enoki* się przemienia”.

W *Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs* pisarz nawiązuje do japonizowanego buddyzmu, przywołując postać *gaki* – głodnego ducha skazanego na wieczny niedosyt w ramach kary za pożydlwość w trakcie życia<sup>90</sup>. Hearn wymienia typy tych istot, które zaczerpnął z *Shōbō-nen-jo-kyō*, buddyjskiego pisma uwzględniającego 36 rodzajów *gaki*. Wśród nich znajduje się *ju-chū-gaki*<sup>91</sup>, który ponosi karę za kradzież drewna z miejsc świętych. Jak pisze Hearn: „te duchy rodzą się jako część drzewa i są dręczone przez jego wzrost”<sup>92</sup>.

Odchodząc od tradycyjnych podań ludowych, Hearn przywołuje historię wdzięcznej wierzby, która zmieniła się w kobietę, została żoną samuraja i powiła mu syna. Gdy okrutny *daimyō* kazał ściąć wierzbę, by pozyskanym w ten sposób drewnem wyremontować świątynię, drzewo stało się tak ciężkie, że żadna siła nie była w stanie go poruszyć. Dopiero syn samuraja chwycił jego gałąź i zaprowadził je na próg chramu<sup>93</sup>. W *The Romance of the Milky Way, and Other Studies & Stories* pisarz przenosi swoje zainteresowanie na kwiaty i przytacza chińską opowieść o duchu peonii, który stał się piękną kobietą. Przemianę umożliwiła miłość mędrca, który tak bardzo kochał kwiaty, że jedna z peonii odwzajemniła jego uczucie<sup>94</sup>. W przedmowie do tego krótkiego tekstu pisarz stwierdza, że Japończycy mają swoje „duchy kwiatów i swoje hamadriady”<sup>95</sup>, jednak nie draży tego tematu, przytaczając jedynie kilka *kyōka*<sup>96</sup> związanych z kwiatem kamelii<sup>97</sup>.

Wspomniana przez Hearn opowieść o miłości wierzby i samuraja powtarza się w zbiorze Richarda Gordona Smitha *Ancient Tales and Folklore of Japan* z 1908 roku<sup>98</sup>. Powielenie tej historii ze wszystkimi najważniejszymi wątkami – przemieniona wierzba wdzięczna za ocalenie, magiczne małżeństwo, syn, okrutny rozkaz *daimyō*, drzewo, które nie chce się ruszyć – wskazuje na jej pisane źródło. Za tą

<sup>90</sup> A. Kozyra, *Mitologia Japonii*, Warszawa 2011, s. 290-291, *Seria Mityczna*.

<sup>91</sup> *Ju-chū-jū* (樹中住) Hearn zastępuje *jū* słowem 餓鬼 (*gaki*) oznaczającym głodnego ducha.

<sup>92</sup> „[...] these spirits are born within the wood of trees, and are tormented by the growing of the grain”. Zob. L. Hearn, *Kottō...*, s. 189-190. Autor przytacza tu również historię rodziny, która została ukarana za ścięcie starego drzewa *enoki*, w opowiadaniu nie pojawia się jednak motyw transformacji drzewa w człowieka.

<sup>93</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 359-360.

<sup>94</sup> L. Hearn, *The Romance of the Milky Way, and Other Studies & Stories*, Boston–New York 1905, s. 99-102.

<sup>95</sup> „[...] flower-spirits and their hamadryads”. Zob. *ibidem*, s. 95-96.

<sup>96</sup> M. Melanowicz, *op. cit.*, t. 1, s. 366. *Kyōka* – szalone pieśni, forma *haiku* charakteryzująca się lżejszą tematyką i potocznym językiem.

<sup>97</sup> L. Hearn, *The Romance...*, s. 95-96. Kwiat kamelii, szczególnie czerwony, w Japonii kojarzy się z odciętą głową. Jest to spowodowane faktem, że kwiaty tej rośliny opadają w całości, wydając przy tym charakterystyczny dźwięk.

<sup>98</sup> R.G. Smith, *Ancient Tales and Folklore of Japan*, London 1908, s. 12-18. Za Smithem opowieść cytuje również F. Hadland Davis w zbiorze *Myths and Legends of Japan*.

teżą zdaje się przemawiać fakt, że tłem dla obu historii jest powstanie świątyni Sanjūsangen-dō i to na jej potrzeby poświęcona zostaje wierzba, uznać więc można, że tak wielkie wydarzenie, jakim był remont świątyni, potrzebowało swojej legendy i dlatego właśnie powstała historia przedstawiona w obu zbiorach.

*Opowieść o Aoyagi z Kwaidanu* opowiada o losach Aoyagi i Tomotady, a swoim charakterem przypomina typową historię dworską o zakazanym romansie. Cała narracja rozpoczyna się od retrospekcji wydarzeń z życia młodego samuraja, który nazywał się Tomotada. Dowiadujemy się z niej, że w dzieciństwie został przyjęty na dwór *daimyō* Noto i szybko wyszkolił się na dobrego żołnierza. Następnie Tomotada zostaje wysłany przez tego *daimyō*, którym był Hatakeyama Yoshimune, na tajną misję i w trakcie jej wypełniania w górach zaskakuje go śnieżyca. Młodzieniec musi zdać się na gościnność pary wieśniaków, którzy mieli w tamtej okolicy swoją chatę. Samuraj zauważa, że małżeństwo ma córkę Aoyagi. Jest ona wyjątkowo urodziwa i już tego samego wieczora młodzieniec wyjawia jej swoje uczucie i prosi jej rodziców o zgodę na małżeństwo. Na drugi dzień Tomotada i Aoyagi wyruszają wspólnie do Kioto. W tamtych czasach w Kioto rządził *daimyō* znany ze swej słabości do pięknych dam. Gdy zobaczył Aoyagi, rozkazał przyprowadzić ją do pałacu. Zrozpaczony Tomotada posyła ukochanej list, wiedząc, że jeśli ten wpadnie w ręce *daimyō*, młodzieńca czeka śmierć. Miłosne wyznanie oczywiście zostaje doręczone władcy, a ten natychmiast wzywa samuraja do swojej posiadłości. Jednak ku jego zaskoczeniu list tak wzruszył feudała, że ten postanowił wyprawić mu natychmiastowy ślub z Aoyagi. Para przez pięć lat żyła w szczęściu, jednak pewnego ranka kobieta zaniemogła i przeczuwając nadchodzącą śmierć, przyznała się, że tak naprawdę nie jest człowiekiem, a duchem drzewa. Prosząc męża o modlitwę za swoją duszę, kobieta upadła i zniknęła, pozostawiając jedynie szaty i ozdoby, które miała na sobie. Straciwszy wolę życia, Tomotada został mnichem i podczas jednej ze swych pielgrzymek odwiedził dom rodzinny ukochanej. Na miejscu okazało się, że tam, gdzie powinna stać chata, znajdują się jedynie trzy pnie po ściętych wierzbach<sup>99</sup>.

Hearn otwiera opowieść rysem historycznym, przywołując wojnę Onin i postacie Hatakeyamy Yoshimune, pana Noto, oraz Hosokawy Masamoto. Obaj *daimyō*, a także walki o dominację w XV-wiecznej Japonii, stanowią ważny element historii tego kraju, jednak prawdziwość wykreowanych przez Hearna relacji między feudałami zdaje się wątpliwa. Możliwe, że ci byli wrogami politycznymi, pisarz przedstawia ich natomiast jako sojuszników. Wysyła nawet bohatera opowieści z tajną misją od Hatakeyamy do Hosokawy, polegającą na dostarczeniu

<sup>99</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 121-136.

sekretniej i ważnej wiadomości<sup>100</sup>. Właśnie z tych zmian w warstwie historycznej mogą wynikać późniejsze problemy z tłumaczeniem tekstu oraz wspomniana przez Hearna luka narracyjna w źródle, z którego czerpał inspirację do swojej opowieści. Niestety autorce niniejszej książki nie udało się dotychczas odnaleźć japońskiego podania, które mogłoby stanowić źródło inspiracji dla omawianej opowieści z *Kwaidanu*, co uniemożliwia jednoznaczną weryfikację wyjaśnień złożonych przez jej autora.

Właściwa opowieść zawarta w *Opowieści o Aoyagi* zdaje się podzielona na trzy części. W pierwszej dochodzi do spotkania pomiędzy kochankami, w drugiej przedstawione są ich losy na dworze *daimyō*. Dopiero trzecia część tekstu wprowadza wątek nadprzyrodzony, kiedy okazuje się, że Aoyagi nie była kobietą, lecz duchem drzewa. Kompozycja opowiadania ma charakter otwarty, czytelnik nie wie, co działo się z bohaterami od czasu przyjazdu na dwór w Kioto oraz pomiędzy ich ślubem a śmiercią Aoyagi. Również zakończenie pozostawia odbiorcę w niepewności co do dalszych losów Tomotady. W opowiadaniu pojawia się informacja o tym, że małżeństwo młodego samuraja z Aoyagi trwało około pięciu lat<sup>101</sup>.

Z większą skrupulatnością Hearn traktuje miejsca, w których rozgrywają się opisywane wydarzenia. Wiemy, że Tomotada podróżuje z Noto przez Echizen do Kioto. W drogę wyrusza zimą i na jednym z górskich traktów zmuszony jest poszukać noclegu w wiejskiej chacie. Hearn ponownie decyduje się na odizolowanie wydarzeń od zbiorowości ludzkiej. W tym opowiadaniu, podobnie jak w *Yuki-Onnie*<sup>102</sup>, to właśnie w oddaleniu od reszty świata dochodzi do zakochania się zwykłego śmiertelnika w istocie nadprzyrodzonej. Przyroda też odgrywa tu szczególną rolę i to właśnie ona sygnalizuje nadchodzące nadprzyrodzone wydarzenia. Chatka rodziców Aoyagi pojawia się jakby na życzenie Tomotady, a jedyne, co ją charakteryzuje, to rosnące opodal wierzby, które w dalszej części historii okażą się kluczowym elementem fabuły<sup>103</sup>. Wraz z bohaterem trafiamy na odcięte od świata, opuszczone miejsce, niedostępne za sprawą działania przyrody i okryte złą sławą ze względu na działanie na jego obszarze sił nieczystych.

Podobnie dzieje się na przykład w powieści Horace’a Walpole’a *Zamczysko w Otranto*, gdzie tłem dramatycznych wydarzeń są tytułowe włości, jednak pościg za piękną Izabelą odbywa się w mrocznym lesie i podziemnych jaskiniach

<sup>100</sup> 畝源三郎, 畠山義統 (はたけやまよしむね) (?~1497), [on-line:] [http://www.geocities.jp/une\\_genzaburo/YoshimuneHatakeyama1st.htm](http://www.geocities.jp/une_genzaburo/YoshimuneHatakeyama1st.htm) – 20 V 2020.

<sup>101</sup> L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 130-134.

<sup>102</sup> Opowiadanie omówione w podrozdziale 3.6.

<sup>103</sup> L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 122-123.



uznanych za nawiedzone<sup>104</sup>. W opowieści *Posąg z marmuru* Josepha von Eichendorffa magiczna przestrzeń kreowana przez boginię Wenus znajduje się w znacznym oddaleniu od miasta. Florio trafia do niej na ogół nocą, zauważając, że oddala się od siedzib ludzkich w nieznane mu rejony<sup>105</sup>. Rola otoczenia jako elementu wzmacniającego poczucie niepokoju i sygnalizującego pojawienie się zjawiska nadprzyrodzonego w *Opowieści o Aoyagi* została wykreowana w najoczywistszy sposób, poprzez wyizolowanie miejsca zdarzeń.

Fragment historii, który rozgrywa się w Kioto, pozbawiony jest elementów „nie z tego świata” i koncentruje się jedynie na intrydze dworskiej. Tutaj też pojawia się w tekście wspomniana wcześniej luka, którą Hearn tłumaczy pośpiechem twórcy pierwowzoru tekstu oraz własnymi brakami w znajomości języka japońskiego.

Z ostatniej części opowiadania, w której Aoyagi ginie, a Tomotada zostaje mnichem i ponownie wyrusza do Echizen, dowiadujemy się, że akcja rozgrywała się na dwóch płaszczyznach. Wydarzenia, które miały miejsce na dworze *da-imyō*, podobnie jak szczęśliwe życie małżeńskie bohaterów, toczyły się w świecie realnym, w którym Aoyagi funkcjonowała jak zwykła istota ludzka. Podczas gdy rodzinny dom dziewczyny znajdował się już w strefie duchów i iluzji, dlatego Tomotada nie mógł znaleźć choćby najmniejszej pozostałości po chacie<sup>106</sup>. Motyw znikania i niedostępności miejsca magicznego po odejściu istoty z nim związanej jest charakterystyczny zarówno dla kultury japońskiej, jak i – mówiąc ogólnie – zachodniej. W japońskim folklorze za kreowanie magicznej przestrzeni odpowiadają najczęściej zmiennokształtne zwierzęta, które tworzą iluzje miejsc<sup>107</sup>. Gdy magiczna sztuczka zostaje przerwana, obraz znika, a bohater, który na przykład myślał, że znajduje się w bogatym dworze, „budzi się” w szczerym polu. Hearn skorzystał z tego motywu już w *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* przy kreacji dworu Heike, który po odejściu demonów ponownie staje się zwykłym cmentarzem.

W kulturze zachodniej zdolność kreowania przestrzeni magicznej jest przynależna duchom i demonom. W noweli Josepha von Eichendorffa *Posąg z marmuru* bogini Wenus odtwarza swoją świątynię, do której zwabia młodych mężczyzn. Kreuje ona magiczną przestrzeń, która podporządkowuje się jej woli i trwa tak długo, jak

<sup>104</sup> H. Walpole, *op. cit.*, s. 66-67.

<sup>105</sup> J. von Eichendorff, *Posąg z marmuru*, [w:] *Czarny...*, s. 169-189.

<sup>106</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 135-136.

<sup>107</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 206-207. Foster przytacza tu opowieść o *kitsune*, zmiennokształtnym lisie z *Konjaku monogatari* – mężczyzna zostaje w niej uwiedziony przez piękną nieznajomą, zamieszkuje z nią w jej pałacu, a kobieta rodzi mu syna. W tym samym czasie pierwsza rodzina zaginionego mężczyzny w trakcie poszukiwań wchodzi do spichlerza – okazuje się, że mieszkała tam gromada lisów, które stworzyły iluzję bogatego dworu. Mężczyzna zostaje ostatecznie poddany egzorcyzmom i powraca do realnego świata, a rodzina lisów ucieka.



długo działa rzucone przez nią zaklęcie. Rozpoznanie istoty nadprzyrodzonej powoduje wykluczenie z czarodziejskiej rzeczywistości bez możliwości powrotu<sup>108</sup>. Podobnie problem przestrzeni magicznej wygląda w tłumaczonej przez Hearna noweli Gautiera *Arria Marcella*, gdzie ruiny starożytnych Pompei wracają do życia na jedną noc, by umożliwić tytułowej bohaterce schadzkę z nowym ukochanym. Przestrzeń przywołana przez Arrię Marcellę nie różni się w żadnym stopniu od świata realnego, przez co bohater opowieści długi czas nie zdaje sobie sprawy, że znajduje się w innym wymiarze. Ponownie dopiero demaskacja kobiety jako istoty nadprzyrodzonej, będącej groźną wiedźmą, uświadamia młodzieńcowi grożące mu niebezpieczeństwo<sup>109</sup>.

Odkrycie prawdziwej natury istoty nadprzyrodzonej pozbawia ją mocy, niszcząc przy tym wykreowaną przez nią rzeczywistość. Tak samo dzieje się w wypadku Aoyagi. Jej przyznanie się do nadprzyrodzonego pochodzenia sprawia, że nie tylko niknie cała zagroda jej rodziców, ale również ludzkie ciało dziewczyny. Fakt ten podkreśla dualizm postaci Aoyagi. Przynależała do dwóch światów: ludzkiego – realnego, gdzie była żoną Tomotady, oraz *yōkai* – nadprzyrodzonego, w którym była wierzbą. Posiadała również dwa ściśle z sobą związane ciała, drzewa i człowieka. Gdy ścinano roślinę, kobieta odczuwała ból, mimo że znajdowała się wiele kilometrów od miejsca wydarzeń. Śmierć drzewa doprowadziła również do zniknięcia ludzkiej formy Aoyagi.

Nadprzyrodzona natura Aoyagi nadaje jej niezwykłą urodę, ponadto bohaterka charakteryzuje się przymiotami typowymi dla japońskiego ideału kobiety. Jest cicha, skromna i posłuszna, najpierw woli rodziców, a później męża. Poza tym pozbawiona jest jakichkolwiek rysów charakterystycznych, które pozwoliłyby określić jej osobowość. Tak samo jak bohaterka *Oshidori* jest jedynie środkiem pozwalającym na wprowadzenie elementu nadprzyrodzonego. Tomotada jest typem postaci, jaka jeszcze kilkakrotnie pojawi się w analizowanym zbiorze. Reprezentuje on honor, waleczność, dobre wykształcenie i wrażliwość samuraja. Pokonuje swojego oponenta *daimyō* z Kioto nie siłą, ale pięknem swojej poezji i dzięki temu może poślubić swoją ukochaną. Postacie poboczne, takie jak rodzice Aoyagi, *daimyō* oraz dworzanie, praktycznie pozbawione są jakichkolwiek cech pozwalających na ich opisanie. Starsze małżeństwo jest szlachetne i skromne, a *daimyō* interesuje się urodą młodych dziewcząt. Ostatecznie w opowiadaniu wszyscy bohaterowie przedstawieni są jako pozytywni lub, jak w wypadku *daimyō*, mają charakter neutralny<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> J. von Eichendorff, *op. cit.*, s. 169-189.

<sup>109</sup> T. Gautier, *Arria Marcella*, [w:] *One of Cleopatra's...*, s. 153-217.

<sup>110</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 121-136.

Relacja Tomotady i jego ukochanej Aoyagi nie nosi żadnych śladów nadprzyrodzoneości, dopiero w momencie śmierci kobieta odkrywa przed mężem swoją tajemnicę. Powołuje się przy tym na związek karmiczny, który miał istnieć między ich duszami<sup>111</sup>. Motyw śmierci nadprzyrodzonej ukochanej rzadko występuje w japońskim folklorze. Magiczne małżeństwa, jak nazywa je Yanagita Kunio, najczęściej opierają się na zasadzie złamanego słowa połączonego z demaskacją małżonki<sup>112</sup>. Na przykład kobieta spotkana w odległej części kraju zostaje przykładną żoną, małżeństwo układa się szczęśliwie, aż do momentu powicia potomka lub chęci odwiedzenia rodziców kobiety. Mąż musi obiecać<sup>113</sup> w takiej sytuacji, że nie podąży za żoną lub nie wejdzie do pokoju, w którym ona rodzi, jednak ostatecznie łamie przyrzeczenie. Zdemaskowana istota nadprzyrodzona odchodzi od mężczyzny i nigdy więcej do niego nie wraca. Hearn kończy opowieść o Aoyagi w zdecydowanie bardziej dramatyczny sposób. Śmierć kobiety, będąca sceną kulminacyjną opowiadania, stanowi o jego niesamowitości: „Tomotada ruszył, by ją podtrzymać; lecz nie było już czego trzymać! Na podłodze leżała jedynie pusta szata pięknej istoty i ozdoby, które nosiła we włosach: jej ciało przestało istnieć...”<sup>114</sup>. Znika więc ciało Aoyagi, a jedynym śladem, jaki po niej pozostaje, jest pień wierzby znajdujący się nieopodal miejsca, w którym stał dom dziewczyny. Sytuuje to samą bohaterkę bliżej świata duchów niż istot zmiennokształtnych, które po śmierci czy wypędzeniu wracały do swojej pierwotnej formy. Pierwowzór postaci Aoyagi zdaje się nie pochodzić z folkloru japońskiego, trudno jest też powiedzieć, dlaczego Hearn – pomimo wskazywanej przez niego niekompletności i niespójności historii – postanowił zawrzeć ją w zbiorze *Kwaidan*. Być może sam pisarz początkowo planował dłuższy tekst ze skomplikowaną intrygą miłosną i dworską, o czym mogłaby świadczyć luka w *Opowieści o Aoyagi*, pojawiająca się w momencie przybycia młodej pary do Kioto<sup>115</sup>.

<sup>111</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>112</sup> K. Yanagita, *The Yanagita Kunio Guide to the Japanese Folk Tales*, Nagoya 1948, 32-48.

<sup>113</sup> Wątek złamania obietnicy przez małżonka, skutkującego całkowitym i nieodwracalnym rozstaniem pary, pojawia się również w mitycznej opowieści o demiurgach Izanami i Izanagim. Izanagi po śmierci ukochanej podąża za nią do krainy umarłych, gdzie okazuje się, że Izanami może powrócić z mężem do świata żywych, ale pod jednym warunkiem – w trakcie drogi mężczyzna nie obejrzy się za siebie, by zobaczyć ukochaną. Izanagi łamie ten zakaz, a znieważona Izanami powraca w zaświaty. Historia ta ma jednak inny wydźwięk niż opowieści o niezwykłych małżeństwach, koncentruje się bowiem na wątku złamania nakazu, a nie demaskacji istoty nadprzyrodzonej. J. Tubielewicz, *Mitologia...*, s. 31-33.

<sup>114</sup> „Tomotada had sprung to support her; – but there was nothing to support! There lay on the matting only the empty robes of the fair creature and the ornaments that she had worn in her hair: the body had ceased to exist...”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 135.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 130-131.

Skomplikowanie fabuły poprzez wprowadzenie wątku zazdrosnego *daimyō* przywodzi na myśl zabieg znany choćby z *Zamczyska w Otranto* Walpole’a, gdzie zły lord siłą zmusza piękną młodą dziewczynę do małżeństwa. Jego oponentem jest młody, szlachetny mężczyzna, syn prawowitego dziedzica Otranto, którego zły lord zamordował<sup>116</sup>. Być może podobnie zawiłą i pełną tajemnic fabułę Hearn planował dla *Opowieści o Aoyagi*. Świadczyć o podobnych zamiarach może znajdujące się w tekście wyjaśnienie pochodzenia Tomotady oraz opis jego pozycji na dworze lorda Noto. Wskazywać na to może również szybko porzucony pomysł odwiedzin u matki bohatera, która mogłaby wprowadzić intrygi związane z niespodziewanymi koligacjami rodzinnymi.

Nie tylko Hearn spisał dzieje miłości Aoyagi i Tomotady; o losach zakochanego drzewa opowiada również Grace James w tomie *Green Willow and other Japanese Fairy Tales*, po raz pierwszy opublikowanym w 1910 roku<sup>117</sup>. *Green Willow* jest prawdopodobnie upoetycznioną i uproszczoną wersją *Opowieści o Aoyagi z Kwaidanu*. James rezygnuje praktycznie z nazw własnych, pozostawiając jedynie imiona dwojga głównych bohaterów: Tomotada i Aoyaga. Pisarka usuwa także niezręczną lukę pozostawioną w tekście przez Hearna, rezygnując z wątku kochliwego *daimyō* z Kioto i płynnie przechodząc od spotkania kochanków do ich szczęśliwego pożycia małżeńskiego. Dzięki tym zmianom tekst nabiera baśniowego charakteru, a jednocześnie staje się bardziej koherentny pod względem artystycznym. *Green Willow* pokazuje jednocześnie, jak duży wpływ miała twórczość Hearna na późniejszych badaczy japońskiego folkloru, którzy uważali zbiór *Kwaidan* za autentyczny i chętnie umieszczali opowieści z niego w swoich pracach<sup>118</sup>.

W obu analizowanych powyżej opowiadaniach Hearna, tak w *Oshidori*, jak i *Opowieści o Aoyagi*, wątek nadprzyrodzony koncentruje się wokół postaci kobiecych, które są jednocześnie siłą napędzającą akcję. *Oshidori* przenosi czytelnika w krainę sennych majaków, a ich proroczy charakter, połączony ze swoistym zawieszeniem pomiędzy światem realnym a krainą marzeń, nadaje historii złowieszczy wydźwięk. Wskazanie mordercy przez bohaterkę i dramatyczna scena jej śmierci, powiązana z zimowym mrocznym krajobrazem, pozwalają skojarzyć opowiadanie z historiami grozy. Niewielka liczba wątków folklorystycznych oraz rezygnacja z użycia symboliki *oshidori* do wyjaśnienia powstania miejsca kultu nie przeszkadza jednak w odczytaniu opowiadania jako spójnego i zaskakującego. *Opowieść o Aoyagi* wypada znacznie gorzej na tle pozostałych historii z *Kwaidanu*. *Opowieści i esejów o rzeczach niesamowitych*; historia jest niespójna, otwiera wiele wątków,

<sup>116</sup> H. Walpole, *op. cit.*

<sup>117</sup> G. James, *Green Willow and other Japanese Fairy Tales*, London 1910, s. 1-9.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

które autora porzuca, by nigdy do nich nie powrócić. Wydaje się, że Hearn próbował skomponować tekst oparty o konflikty miłosne i rodzinne, które nadałyby mu charakter powieści gotyckiej, skonstruowanej na kanwie ewolucji namiętności bohaterów. Potencjał ten nie został jednak wykorzystany, choć pozwala w pewnym sensie odgadnąć ambicje pisarza związane z tworzeniem opowiadań grozy.

#### 4.3. Siła ludzkiej woli

W wieku XIX zachodnie zainteresowanie Orientem w dużym stopniu wiązało się również z fascynacją jego religiami. Szczególną popularnością cieszył się buddyzm, choć jeszcze w XIX wieku pod tym określeniem kryła się mieszanina różnym mitów, wierzeń, przekonań i myśli filozoficznych Wschodu. Reinkarnacja, rozumiana jako możliwość odrodzenia duszy, ale również jako możliwość jej podróżowania pomiędzy ciałami, wpisywała się idealnie w podejmowane już wcześniej w Europie rozważania filozoficzne i pseudofilozoficzne<sup>119</sup>.

Ta uproszczona forma buddyzmu zafascynowała również Hearna, który chętnie nawiązywał do niego w swoich japońskich pracach. Pisarz wiązał tę filozofię z zachodnią myślą mesmeryczną, która była źródłem inspiracji dla podziwianych przez niego twórców, takich jak E.A. Poe, Nathaniel Hawthorne, E.T.A. Hoffmann czy Théophile Gautier<sup>120</sup>.

Hearn łączył więc mesmeryzm z buddyzmem, w którym centrum jego zainteresowania stanowiła reinkarnacja i możliwość przenikania duszy z jednego bytu w inny. W swoich rozważaniach dotyczących odrodzenia w nowej formie Hearn odwołuje się do romantycznych aspektów tego zjawiska, powiązanych z siłą miłości romantycznej bądź matczynej, czy też do piękna poświęcenia się dla drugiej istoty.

W *Glimpses of Unfamiliar Japan* zaznacza, że „młoda matka, która straciła swoje pierwsze dziecko, może zawsze modlić się, by powróciło do niej z mroków śmierci – nie tylko w snach, ale również poprzez reinkarnację”<sup>121</sup>. Podkreśla siłę

<sup>119</sup> J. Kucinskas, *The Mindful Elite: Mobilizing from the Inside Out*, New York 2019, s. 19-21.

<sup>120</sup> Teoria Franza Antona Mesmera opierała się na istnieniu fluidu wiążącego z sobą wszystkie ciała w kosmosie, a jego ruch, przy użyciu działań magnetycznych, miał mieć możliwość leczenia ludzi. Mesmer poddawał swoich pacjentów specyficznej formie hipnozy, w trakcie której uzdrawiał ich dzięki zabiegom magnetycznym. Mesmer wierzył również w zwierzęcy magnetyzm i dopuszczał możliwość zamiany ciał między dwiema ludzkimi duszami. Zob. R. Harte, *Hypnotism and the doctors*, London 1903, 15-18.

<sup>121</sup> „[T]he young mother who loses her first child may at least pray that it will come back to her out of the night of death – not in dreams only, but through reincarnation”. Zob. L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 610.

matczynej modlitwy i jej rolę w powrocie duszy dziecka. W opisie Hearn zrozpaczona kobieta kreśli na dłoni martwego dziecka sylaby jego imienia i niebawem dziecko do niej powraca, ponieważ gdy rodzi kolejne, na jego rączce widnieje znamię przypominające imię zmarłego<sup>122</sup>. W ten sposób autor upraszcza zjawisko reinkarnacji, pozbawiając je aspektów związanych z gromadzeniem karmana<sup>123</sup> i przestrzeganiem wyznaczników myśli buddyjskiej<sup>124</sup>. Reinkarnacja staje się tu zromantyzowanym cudem, wyproszonym siłą woli zrozpaczonej matki. Hearn przenosi swoje doświadczenia kulturowe na obcą filozofię, sprawiając, że traci ona pierwotne znaczenie – uwolnienie z cyklu wcieleń przestaje być celem, staje się nim sam fakt ponownych narodzin. Nieśmiertelność oznacza tu rozumiane na modłę zachodnią wieczne życie, kontynuację, a nie wyzwolenie się z kołowrotu narodzin i śmierci, czyli osiągnięcie nirwany.

Wątek siły woli i modlitwy Hearn rozwija w *Riki-Baka* – piętnastym opowiadaniu ze zbioru *Kwaidan*. Ta krótka historia przedstawia losy Rikiego, upośledzonego umysłowo chłopca, który w wieku 16 lat nadal zachowywał się jak dwuletnie dziecko. Z tego powodu otrzymał przydomek *baka*, oznaczający po prostu głupka<sup>125</sup>. Riki<sup>126</sup> zmarł ostatecznie na tajemniczą chorobę mózgu, a jego matka przed pogrzebem wypisała mu na dłoni słowa: *riki baka* oraz modliła się żarliwie, by odrodził się w lepszym kręgu karmicznym. W trzy miesiące później w szanowanej rodzinie Naganishich urodził się chłopiec ze znamieniem na ręce, które wyglądało jak zapis słów *riki baka*. Niezadowolony z tego faktu pan Naganishi postanowił się dowiedzieć, kim był jego synek w poprzednim wcieleniu. Gdy w końcu poznał prawdę, poprosił matkę Rikiego, by przyniosła mu ziemię z grobu jej syna, gdyż potarcie nią znamienia miało sprawić, że ono zniknie<sup>127</sup>.

Wola matki w opowiadaniu nie tylko przywróciła życie Rikiemu, ale sprawiła, że znalazł się on w lepszej rodzinie, jako zdrowy chłopiec. To właśnie siła matczynych uczuć i modlitwy stanowi o nadprzyrodzoności analizowanej opowieści,

<sup>122</sup> *Ibidem*, s. 610-611.

<sup>123</sup> *Karman* – podstawowe i bardzo ważne pojęcie we wszystkich szkołach buddyzmu, oznaczające „zamierzone działanie”. Nie oznacza więc rezultatu (określanego jako owoc), efektu czy przeznaczenia. Prawo przyczyny i skutku zwane jest w języku pali *kamma-vipaka* (działanie-owoc). W buddyzmie jest to prawo uniwersalne i bezosobowe. W Europie w dobie orientalizmu pojęcia *karmy* i *karmana* uzyskiwały nieco inne znaczenie, sprowadzające się do rozumienia prawa karmicznego jako sumy dobrych i złych uczynków gromadzonych w trakcie życia, na których podstawie decyduje się kolejne wcielenie jednostki.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> 馬鹿 (*baka*) – głupek.

<sup>126</sup> 力 (*Riki*) – imię męskie zapisane znakiem oznaczającym siłę.

<sup>127</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 159-162.

a po jej przeczytaniu możemy nabrać pewności, że to człowiek ma realny wpływ na losy bliźnich.

W opowiadaniu *Riki-Baka* rola narratora podzielona jest pomiędzy dwie osoby: autora, który wprowadza nas w historię, oraz starego drwala, który opowiada, co stało się z Rikim w jego nowym wcieleniu. Hearn ujawnia swoją obecność w roli bezpośredniego świadka i uczestnika części wydarzeń, podkreślając, że opowiedziana historia jest prawdziwa.

Fragment zawierający treści nadprzyrodzone opowiada pisarzowi drwal, w ten sposób pozbawiając go roli naocznego świadka wydarzeń. Hearn podkreśla rzekomą prawdziwość opowieści, a jednocześnie wskazuje na jej ustny charakter. Powołanie się przez autora na własną niewiedzę dodaje autentyczności wydarzeniom (by zrozumieć ich sens, pisarz musi kogoś zapytać), a z drugiej strony pozwala założyć, że osoba, która przekazała pisarzowi informacje, może się mylić.

W opowiadaniu nie zostaje również dokładnie określone miejsce akcji, pada jedynie nazwa świątyni Zendōji, która znajduje się w Fukuocie. Hearn nie skupia się na konstruowaniu tła, lecz koncentruje się na samych zdarzeniach. Świat przedstawiony jest realny dla autora, który zna go i rozumie, a pojawienie się siły nadprzyrodzonej nie budzi w nim lęku, a jedynie zainteresowanie. Pragnie poznać całą historię i zrozumieć jej znaczenie. Jego skoncentrowanie się na wydarzeniach i akcji utworu w bezpośredni sposób odzwierciedla się w treści – to wola i siła człowieka zmieniają zastaną rzeczywistość.

Kontakt ze zjawiskiem nadprzyrodzonym nie wydaje się niczym niezwykłym dla mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni. Tajemnicze znamię na dłoni noworodka od razu powiązane zostaje z jego wcześniejszym wcieleniem. Poszukiwanie sposobu na usunięcie znamienia prowadzone jest w przekonaniu o działaniu siły nadprzyrodzonej, dlatego remedium również nie może pochodzić ze świata ludzi. Sam sposób usunięcia znamienia wydaje się jednak dziwnie nieprzystający do japońskiej tradycji. Wątek użycia ziemi jako substancji mogącej usunąć działanie siły nadprzyrodzonej pojawia się w *Biesiadzie widm* Aleksandra Dumasa, gdzie jedna z bohaterek powieści zostaje zaatakowana przez wampira. By zniwelować jego władzę nad sobą, kobieta pociera miejsce, w które została dotknięta, ziemią nasiąkniętą krwią upiora<sup>128</sup>. Przekonanie o leczniczych oraz magicznych właściwościach ziemi cmentarnej jest przed wszystkim silnie związane z kulturą afroamerykańską i kultem voodoo<sup>129</sup>. W Japonii przywiązywano znacznie większą wagę do działań samego ducha i jego manifestacji, a ziemia cmentarna nie miała

<sup>128</sup> A. Dumas (ojciec), *op. cit.*, s. 193.

<sup>129</sup> *Encyclopedia of African American History*, eds L.M. Alexander, W.C. Rucker jr., Santa Barbara 2010, s. 200-201.



aż takiego znaczenia rytualnego, choćby ze względu na to, że tabliczki z imionami zmarłych, a często i same prochy, przechowywano w *butsudan*<sup>130</sup> lub *kamidana*<sup>131</sup>.

W opowiadaniu *Riki-Baka* Hearn daje świadectwo swojego zokcydentalizowanego rozumienia zjawiska reinkarnacji jako cudu, który można wymodlić. Siła woli i pragnienie matki stanowią tu o możliwości zaistnienia zjawiska nadprzyrodzonego, a co ciekawe, w układzie tym nie obowiązują typowe dla ludowych opowieści warunki wymiany – kobieta nie ofiarowuje bóstwom niczego w zamian za przysługę. Hearn przenosi więc rolę prośby w sferę mesmerycznego oddziaływania ludzkiej woli, rezygnując tym samym z włączenia do swojej opowieści oryginalnych ludowych wątków japońskich.

Odmienna praktyka ma natomiast miejsce w opowiadaniu *Jiu-roku-zakura*<sup>132</sup>, historii prezentującej losy samuraja z Iyo. Mężczyzna, przeżywszy swoją żonę i dzieci, miał na świecie tylko jedną ukochaną rzecz – drzewko wiśni. Roślina była wiekowa, pamiętała bowiem czasy dziadków bohatera. Pewnego dnia drzewko zaczęło umierać, a zrozpaczony mężczyzna postanowił oddać swoje życie, by je ratować. Dokonał przed wiśnią *seppuku*, jego duch wniknął w roślinę, a ta pokryła się kwiatami. Od tamtego czasu drzewko rozkwitało zawsze szesnastego dnia pierwszego miesiąca księżycowego, nawet pomimo panującego jeszcze śniegu i mrozu, z wdzięczności za poświęcenie mężczyzny<sup>133</sup>.

Hearn w *Jiu-roku-zakurze* przedstawia świat realny i ponownie to ludzka wola powoduje w owym świecie zmianę, wprowadzając element nadprzyrodzony. Mężczyzna przedstawiony został jako wzór samurajskich cnót, oddany rodzinie i tradycji, który nie mając już nikogo na świecie, postanowił poświęcić się dla czegoś bliskiego jego sercu. Niezachwianie wierzy on w możliwość uratowania wiśni dzięki swemu poświęceniu, zatem nie boi się dokonać rytualnego samobójstwa. Dla niego więc nadprzyrodzone zjawisko, jakim jest przeniesienie duszy z jednego bytu w inny, jest rzeczą naturalną i zgodną z zasadami działania znanego mu świata. Wola mężczyzny wiąże się w opowiadaniu z procesem wymiany – z całego serca pragnie on ocalenia ukochanej rośliny, przekazuje więc swoje życie drzewku wiśni, które w zamian ożywa na nowo. Jego poświęcenie jest szczere i czyste, nie ma w nim niczego samolubnego, jego postawa ma więc charakter typowo magiczno-baśniowy. Dzięki temu opowieść nabiera lokalnego autentyzmu, pozwalając czytelnikowi uwierzyć w istnienie oryginalnie japońskiego źródła opowieści. Jak jednak zauważa Makino Yoko, w swoim artykule

<sup>130</sup> 仏壇 (*butsudan*) – buddyjski ołtarzyk poświęcony pamięci przodków.

<sup>131</sup> 神棚 (*kamidana*) – shintōistyczny ołtarzyk poświęcony pamięci przodków.

<sup>132</sup> W japońskim tłumaczeniu tytuł brzmi 十六桜, więc jego poprawna transkrypcja to *jūroku sakura*.

<sup>133</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 139-141.

*From Folklore to Literature – Hearn and Japanese Legends of Tree Spirits*<sup>134</sup>, wykorzystanie wątku *seppuku* ma na celu uromantyznić i uwznioślić całą historię. Podkreśla również, że w oryginalnej opowieści z Iyo mężczyzna jedynie szczerze pragnął, by roślina nie umarła, i dzięki jego miłości do niej wiśnia mogła przetrwać<sup>135</sup>.

W *Jiu-roku-zakura*, najkrótszej opowieści w analizowanym tomie, autor również posługuje się narracją trzecioosobową, wszechwiedzącą. Stylizacja na podanie ustne jest efektem pojawienia się retrospekcji, która informuje nas o samotności samuraja i jego przywiązaniu do drzewka wiśni, oraz ekspozycji zdradzającej sedno historii i informującej o przyszłych wydarzeniach. Ponadto Hearn przerywa główną narrację opowieści, by wyjaśnić zwrot „migawari ni tatsu”<sup>136</sup>. Pisarz tłumaczy to pojęcie jako „proces wymiany”<sup>137</sup> – zastąpienie jednej istoty drugą, w tym wypadku zastąpienie drzewa człowiekiem.

Bardzo podobne w swojej tematyce i przesłaniu jest *Ubuzakura* – czwarte opowiadanie z *Kwaidanu*. W nim wymiana sił życiowych odbywa się pomiędzy mamką O-Sode a jej podopieczną O-Tsuyu. Dziewczyna ciężko zachorowała i wydawało się, że jej dni są policzone. Zrozpaczona opiekunka wznosiła więc modły do Fudō Myō-ō<sup>138</sup>, boga mądrości, o powrót dziewczyny do zdrowia. Zaproponowała bóstwu swoje życie i drzewko wiśni w zamian za uzdrowienie O-Tsuyu. Modły kobiety zostały wysłuchane, dziewczyna odzyskuje siły, a O-Sode zapada na zdrowiu. Ostatnią prośbą kobiety jest zasadzenie w świątyni Fudō Myō-ō<sup>139</sup> przyrzeczonego drzewka. Tak też się stało, a roślina na pamiątkę piastunki rozkwitała co roku w dzień jej śmierci. Kwiaty rośliny o różowo-białych płatkach miały przypominać piersi karmiącej kobiety<sup>140</sup>. *Ubuzakura*, tak samo jak *Jiu-roku-zakura*, opowiada o sile poświęcenia i roli wymiany życia za życie. Jedyną znaczącą różnicą pomiędzy tą opowieścią a *Jiu-roku-zakura* jest przywołanie w niej konkretnego bóstwa, do którego wznoszone są modły. Fudō Myō-ō jest jednym z pięciu królów mądrości, pomaga swoim wyznawcom w osiągnięciu celu. Jego pojawienie się w tekście nie wydaje się uzasadnione, ponieważ zgodnie z tradycją mamka powinna raczej zwrócić się do Jizō, opiekuna dzieci.

<sup>134</sup> Y. Makino, *From Folklore to Literature – Hearn and Japanese Legends of Tree Spirits*, [w:] Lafcadio Hearn in International Perspectives, ed. S. Hirakawa, Scarborough 2007, s. 14-18.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> 身代わりに立つ.

<sup>137</sup> „[...] to act as a substitute”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 141.

<sup>138</sup> G. Greve, *Fudo Myo-O Introduction*, [on-line:] <https://fudosama.blogspot.com/2014/05/fudo-myo-o-introduction.html> – 20 V 2020.

<sup>139</sup> 不動明王 (*fudō myō-ō*).

<sup>140</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 39-41.

*Riki-Baka*, *Ubuzakura* oraz *Jiu-roku-zakura* opowiadają o sile ludzkiej woli i wiary, traktują je jednak w skrajnie odmienny sposób. W pierwszym opowiadaniu motyw ten zostaje wykorzystany do wprowadzenia wątku nadprzyrodzonego, w *Ubuzakurze* oraz *Jiu-roku-zakurze* łączy się on z romantyczną ideą bezinteresownego poświęcenia się w imię tego, co bliskie sercom bohaterów.

Jeszcze inaczej rola reinkarnacji i możliwości zamiany ciał potraktowana zostaje w *Opowieści o O-Tei*. Akcja rozgrywa się w miejscowości Niigata w prowincji Echizen. Nagao Chosei, młody student medycyny, zostaje przyrzeczony na małżonka dla O-Tei, córki przyjaciela ojca. Dziewczyna jest jednak słabego zdrowia i w wieku lat piętnastu umiera. Na łożu śmierci O-Tei wyznaje Nagao, że spodziewa się, iż spotkają się oni jeszcze w świecie żywych. Dziewczyna podkreśla jednak, że ukochany musiałby poczekać na nią piętnaście-szesnaście lat, aż ponownie dorośnie do wieku stosownego do zamążpójścia. Nagao składa więc ukochanej obietnicę, że jeśli spotkają się ponownie, wezmą ślub. Jako jedyny syn w rodzinie musiał jednak, nie bacząc na dane słowo, spełnić obowiązek przedłużenia rodu. Los sprawił wnet, że zarówno jego żona, jak i rodzice zmarli. By ukoić ból, mężczyzna wyruszył w podróż do Ikao, gdzie spotkał młodą dziewczynę, wyglądającą i zachowującą się jak O-Tei. Gdy zapytał ją, skąd pochodzi, odparła, że nazywa się O-Tei, a on jest Nagao, przyrzeczonym jej małżonkiem. Mężczyzna uwierzył jej i wkrótce się pobrał, chociaż bohaterka nigdy nie przypomniała sobie, skąd wiedziała o swoim poprzednim życiu.

W tym opowiadaniu Hearn stosuje narrację trzecioosobową, wszechwiedzącą, stylizowaną na podanie ustne. Miejsce akcji poznajemy już w pierwszych liniach tekstu, jej czas natomiast określony zostaje przez enigmatyczne stwierdzenie „przed wieloma laty”. Liczba lat, które mijają od śmierci O-Tei do jej ponownego spotkania z ukochanym, określona jest dokładnie, autor nie opisuje jednak, co działo się przez ten okres ani z samą dziewczyną, ani z Nagao.

Akcja rozgrywa się zatem na przestrzeni około 17 lat, nie wiemy jednak, w jakich latach lub w którym wieku ma ona miejsce. Hearn sytuuje wydarzenia w mieście Niigata i górskiej wiosce Ikao, które do tej pory istnieją w Japonii pod niezmienionymi nazwami. Jednak otoczenie stanowi tylko ledwie zaznaczone tło dla rozgrywającej się historii, autor bowiem nie opisuje miejsc, w których znajdują się bohaterowie, gdyż nie mają one znaczenia dla fabuły. Wszystkie wydarzenia przedstawione w opowiadaniu odbywają się w świecie realnym, w którym jedynym elementem nadprzyrodzonym jest przeczucie O-Tei o nadchodzącej śmierci oraz późniejsze wyznanie dotyczące jej przeszłości.

W *Opowieści o O-Tei* postaci i ich opis również potraktowane są w sposób pobieżny, a tym, co je wyróżnia, jest uczucie, jakim darzą siebie nawzajem, które

jest elementem kluczowym dla fabuły. O-Tei jest przedstawiona jako stereotypowa japońska córka i narzeczona; nie tylko zwraca się do swojego przyszłego męża w uniżony sposób, ale również przeprosza za własną śmierć. Nagao natomiast reprezentuje typ syna posłusznie spełniającego obowiązek przedłużenia rodu. Bohaterowie są więc przedstawieni jako jednoznacznie pozytywni, jednak całkowicie pozbawieni cech indywidualnych. Język O-Tei jest mocno stylizowany na uniżoność, z jaką japońskie kobiety zwracały się do swoich mężów. Ponadto, by dodać autentyczności opowiadaniu, Hearn wprowadza japońskie słownictwo, w tym pojęcia takie jak *butsudan* – oznaczające buddyjski domowy ołtarz, *zokumyō*<sup>141</sup> – imię noszone za życia, czy honorifikator *sama*<sup>142</sup>.

Akcja opowiadania zbudowana jest wokół wcześniej wspomnianych elementów nadprzyrodzonych. Zaprezentowane są one jako zjawiska zakłócające ustalony porządek świata w sposób pozytywny. Nagao bardziej dziwi się przepowiedni ukochanej, w którą nie wierzy, niż samemu spotkaniu z nową O-Tei. Bohaterka natomiast jest głęboko przeświadczona o możliwości powrotu z zaświatów, a jej przeżycie tę wiarę potwierdza<sup>143</sup>.

O-Tei przeczuwa swoją rychłą śmierć, posyła więc po Nagao, by go pożegnać. Wita narzeczonego słowami: „Nagao-Sama, [...] teraz umieram”<sup>144</sup>. Taka świadomość nadciągającego końca jest cechą charakterystyczną gotyckich heroin, bardzo często wynikającą z ich psychicznej podatności na działanie sił nadprzyrodzonych lub też ich bezpośrednich związków z mocami zła. Jedną z najsłynniejszych bohaterek E.A. Poe’a, Morella, również przepowiedziała swój nadchodzący zgon. Przywołała do wezglowia łoża swojego męża, by wyznać mu, że ich wspólny czas się zakończył i zwróciła się przy tym do niego słowami: „Umieram, a jednak żyć będę”<sup>145</sup>. Jeszcze bardziej znamienne wydaje się zachowanie innej bohaterki Poe’a, Ligei, która w ostatniej godzinie życia nie tylko wyraża sprzeciw wobec boskich wyroków, ale wręcz sugeruje, że ludzka wola jest w stanie je odmienić<sup>146</sup>. Ligeja jawnie buntuje się przeciwko śmierci, podczas gdy Morella wie, że ją pokona, i w takim samym przeświadczeniu trwa również O-Tei, która obiecuje Nagao, że do niego powróci. Żaden z mężczyzn, czy to w opowieści Hearn’a, czy u Poe’a, nie wierzy w zapewnienia kobiet, traktując je jako urojenia.

<sup>141</sup> 俗名 (*zokumyō*) – imię noszone za życia.

<sup>142</sup> 様 (*sama*) – „sama” dodawane po nazwisku odpowiada polskiemu pan/pani. Pan Nagao – Nagao-sama.

<sup>143</sup> *Ibidem*, s. 29-35.

<sup>144</sup> „[...] now I am going to die”. Zob. *ibidem*, s. 30.

<sup>145</sup> E.A. Poe, *Morella*, [w:] *idem*, *Opowieści miłosne...*, s. 22-30.

<sup>146</sup> E.A. Poe, *Ligeja*, [w:] *idem*, *Opowieści miłosne...*, s. 36-41.

O-Tei prosi ukochanego, by obiecał jej, że pobiorą się za około piętnaścieszesnaście lat, gdy powróci do niego w swojej nowej postaci. Podobne przyrzeczenie miłości pokonującej śmierć ukazane jest w *Eleonorze* Poego<sup>147</sup>. Narrator zapewnia umierającą kochankę, że w jego życiu nigdy nie pojawi się inna kobieta. Dzięki temu duch Eleonory objawia swą obecność poprzez anielskie śpiewy i zapachy. Co znamienne, obydwaj mężczyźni ostatecznie łamią przyrzeczenie i obydwu zostaje to wybaczone. Nagao, jako syn pierworodny, zobowiązany jest do posłuszeństwa w stosunku do rodziców oraz przedłużenia rodu, nie może więc w pełni poświęcić się dla miłości. U Poego narrator zostaje ostatecznie zwolniony z przysięgi za sprawą „powodów, o których dowiesz się w niebiosach”<sup>148</sup>. Poe opisuje rozterki narratora związane ze sprzeniewierzeniem się danemu słowu. U Hearn'a nie pojawia się komentarz dotyczący złamania przysięgi, kwestia małżeństwa Nagao zostaje rozwiązana w tragiczny, a jednocześnie najprostszy z możliwych sposobów. Niewymieniona z imienia małżonka bohatera umiera, co pozwala Hearnowi na pogodzenie japońskiego obowiązku dziedzica rodu i europejskiego romantycznego wydzwiku opowieści. Eleonorę i O-Tei łączy jeszcze jedno – obie dziewczyny umierają jako piętnastolatki, O-Tei udaje się jednak powrócić później do Nagao w cielesnej formie, Eleonora obecna jest jedynie jako duch<sup>149</sup>.

W przypadku *Opowieści o O-Tei* obietnica dotrzymania wierności nie jest jedynym warunkiem powrotu dziewczyny do świata ludzi. Potrzebne jest również potwierdzenie, że Nagao naprawdę tego pragnie<sup>150</sup>. Przyzwolenie na wkroczenie w świat żywych elementu nadprzyrodzonego, jakie ma miejsce w opowiadaniu Hearn'a, wydaje się ważnym zagadnieniem znanym w kulturze europejskiej, niewystępującym jednak w folklorze japońskim. *Yōkai* i *yurei* nie potrzebują zgody na wejście do ludzkiej siedziby, nie obawiają się również miejsc kultu. Znacznie częściej to miejsca, które są przez nie nawiedzane, zostają oznaczone po to, by nawet przypadkowo nie zakłócać ich spokoju.

Nagao, sądząc, że słowa O-Tei o ponownym spotkaniu („Mówię o tym świecie – w twoim obecnym życiu”<sup>151</sup>) są jedynie przedśmiertnymi majakami, nie tylko zgadza się na powrót dziewczyny, ale wręcz sam wyraża życzenie, aby tak się stało. Jest to wyraz żalu, a jednocześnie niewiary w to, że kobieta będzie zdolna do spełnienia obietnicy. Mężczyzna uważa bowiem, że jej wola nie będzie na tyle silna. To samo powątpiewanie wyraża narrator w *Morelli*, zakładając, że zapewnienie

<sup>147</sup> E.A. Poe, *Eleonora*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 54-61.

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>149</sup> *Ibidem*, s. 54-61.

<sup>150</sup> L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 31.

<sup>151</sup> „[...] mean in this world, in your own present life”. Zob. *ibidem*.

bohaterki o dalszym życiu pomimo śmierci odnosi się do narodzin ich córki<sup>152</sup>. Mąż Ligei ignoruje zainteresowanie kobiety okultyzmem i magią, które ta z zapałem studiuje, uznaje to zachowanie za szukanie pociechy w chorobie, a nie za próbę odkrycia zagadki powrotu z zaświatów<sup>153</sup>.

Narratorzy u Poego oraz Hearnowski Nagao poddają się żałobie po śmierci ukochanych i, pomimo pozornego pogodzenia się z ich odejściem, nadal żyją w ich cieniu. Córka Morelli przypomina mężczyźnie o zmarłej matce<sup>154</sup>. Wdowiec po Ligei buduje w swoim pałacu magiczną komnatę na cześć nieżyjącej ukochanej<sup>155</sup>. Nagao umieszcza tabliczkę z imieniem O-Tei na swoim rodzinnym ołtarzu. Mimo tych zabiegów żaden z mężczyzn nie oczekuje ponownego spotkania ze zmarłą i dla każdego z nich jest ono zaskoczeniem.

Gdy w Ika o dochodzi do ponownego spotkania Nagao i O-Tei, dziewczyna przedstawia się takimi słowami: „Na imię mam O-Tei, a ty jesteś Nagao Chosei z Echigo, moim przyrzeczoną mężem. Siedemnaście lat temu umarłam [...] A jednak powróciłam”<sup>156</sup>. Wypełnia się więc wola dziewczyny, która dzięki swojej wewnętrznej sile i miłości wraca do ukochanego, by wieść z nim dalsze życie. Chwilowy przebłysk wydarzeń z poprzedniego życia przypomina odzyskanie tożsamości przez Morellę, ponieważ żeby mogła przejąć władzę nad ciałem córki, musiała ona odzyskać swoje imię. Małżonek Morelli, wbrew własnej woli, nazywa dziewczynkę na cześć zmarłej, gdy na chrzcie wypowiada wybrane przez siebie imię, ta odpowiada: „Oto jestem!”<sup>157</sup>. Kobiecie musiało zostać przywrócone imię, by ta w pełni stała się sobą<sup>158</sup>, tak samo dzieje się w przypadku O-Tei. Potrzebuje ona zewnętrznego bodźca, by odzyskać wspomnienia. W *Ligei* ciało lady Roweny przestaje do niej należeć za sprawą woli Ligei oraz fantazji na temat zmarłej żony snuty przez narratora. Obydwoje mają więc udział w powrocie kobiety do świata żywych<sup>159</sup>.

W każdym z trzech opowiadań do powrotu z zaświatów duchowi potrzeba więc dwóch czynników: siły woli zmarłej oraz bodźca, który przywróci jej tożsamość. Morella, Ligeja i O-Tei rzucają wyzwanie śmierci, mają jednak różne motywacje. Pierwszą zdaje się napędzać chęć zemsty na narratorze, drugą – sama potrzeba pokonania nieuchronnego losu, jaki czeka każdą istotę śmiertelną,

<sup>152</sup> E.A. Poe, *Morella*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 22-30.

<sup>153</sup> E.A. Poe, *Ligeja*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 34-39.

<sup>154</sup> E.A. Poe, *Morella*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 22-30.

<sup>155</sup> E.A. Poe, *Ligeja*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 41-44.

<sup>156</sup> „My name is O-Tei; and you are Nagao Chosei of Echigo, my promised husband. Seventeen years ago, I died [...] And therefore I came back”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 35.

<sup>157</sup> E.A. Poe, *Morella*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 28.

<sup>158</sup> *Ibidem*, s. 22-30.

<sup>159</sup> E.A. Poe, *Ligeja*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 47-51.



a trzecią – miłość i przywiązanie do ukochanego. Wewnętrzna siła i niezachwiana wola kobiet pozwalają im na pokonanie śmierci. Nawet w przypadku O-Tei siła buddyjskiego *karmana* i kwestia koła wcieleń zostaje całkowicie pominięta na rzecz uczucia, jakimi darzy ona Nagao. Fakt, że do pełnego powrotu przywołane bohaterki potrzebują impulsu z zewnątrz, wskazuje na mesmeryczne podstawy zjawiska – impuls ten jest swego rodzaju magnetycznym przyciąganiem kobiet.

O-Tei przypomina sobie o swojej przeszłości jedynie na ten krótki moment, gdy opowiada o niej Nagao. Później dziewczyna nie ma już żadnych wspomnień dotyczących dawnego życia. Chwilowość tego zjawiska przywodzi na myśl raczej motyw przejęcia ciała niż reinkarnację, a zatem przypomina zjawisko obecne w obu tekstach Poego. Hearn wykorzystuje tu wątek zaobserwowany w jego dziełach i przenosi w orientalne otoczenie, określając go mianem reinkarnacji, by pogłębić jego egzotyczny charakter.

W opowiadaniach *Riki-Baka*, *Jiu-roku-zakura* oraz *Opowieść o O-Tei* Hearn podejmuje takie zagadnienia, jak reinkarnacja, wędrówka dusz i siła ludzkiej woli. W każdej z tych opowieści temat ten potraktowany jest w odmienny sposób. *Jiu-roku-zakura*, dzięki swojej krótkiej formie i skoncentrowaniu na akcie bezinteresownego poświęcenia, a także na związku z naturą oraz pięknie w najpełniejszy sposób wpisuje się w japońską tradycję. Opowieść ta nie przypomina jednak historii z japońskiego folkloru, a raczej buddyjskie przypowieści o poświęceniu. Wprowadzenie przez Hearn motywu *seppuku* przesuwają jednak opowiadanie *Jiu-roku-zakura* w obszar romantyzmu europejskiego, gdzie akt prośby kierowanej do sił nadprzyrodzonych musiał mieć wymiar ostateczny. Pomimo to opowieść o zimowym kwiecie wiśni wydaje się najbardziej japońską w całym zbiorze.

*Riki-Baka* koncentruje się na ukazaniu siły ludzkiej woli. Zrozpaczona matka pragnie dla swojego zmarłego syna jedynie lepszego losu, co udaje się osiągnąć dzięki wierze i modlitwie. Hearn używa tu reinkarnacji jako środka do wprowadzenia elementu nadprzyrodzonego do opowieści. Ponowne narodziny chłopca ze znamieniem, które potwierdza jego tożsamość, zadziwiają zachodniego odbiorcę i wprowadzają go w stan niepokoju. Fakt, że lekiem, dzięki któremu można usunąć znaki z dłoni dziecka, jest ziemia cmentarna, tylko pogłębia to wrażenie. Zabieg ten odziera reinkarnację z elementów religijno-filozoficznych – wydaje się, że jego jedynym celem jest zadziwienie odbiorcy. Hearn rezygnuje również z wprowadzenia do tekstu elementów japońskiej ludowości, nie ma tu bowiem wymiany między bóstwem a człowiekiem, nie zostają spełnione żadne magiczne warunki czy żądania. Dokonuje się przesunięcie znaczenia reinkarnacji z jej sakralnego wymiaru do roli zwykłego zabiegu pisarskiego, potrzebnego do zbudowania atmosfery nadprzyrodzoności.

W *Opowieści o O-Tei* Hearn w wyraźny sposób inspiruje się swoim ulubionym pisarzem, Edgarem Allanem Poem. Historia O-Tei, pięknej, dobrej i kochającej młodej dziewczyny, opowiada o sile miłości, dla której nawet śmierć nie jest przeszkodą. Zarówno sposób budowania opowieści, jak i opis bohaterki czy wreszcie motywacja postaci znajdują swoje źródła w opowiadaniach Poego. Hearn dokonuje przeniesienia, łącząc przepowiadającą swoją rychłą śmierć Morellę z buntującą się przeciwko odejściu od ukochanego Ligeję, i transponuje je na grunt japoński. Namiętność zachodnich bohaterek zostaje zastąpiona wschodnią pokorą i uniżeniem, jednak motywacja wszystkich trzech kobiet ma wspólny rdzeń – chęć pokonania śmierci i powrotu do świata żyjących.

#### 4.4. Niezdrowa fascynacja głową

W *Kwaidanie* znajdują się aż trzy opowieści, których fabuła zbudowana jest wokół motywu ludzkiej głowy. Na fascynację Hearn tym tematem wpływ miało wiele czynników, pierwszym z nich może być wspomnienie z wczesnego dzieciństwa pisarza. Zdarzenie, które opisuje jako autentyczne, wiąże się z postacią kuzynki Jane<sup>160</sup>, gorliwej katoliczki, która zaszczepiła w małym Lafcadiu lęk przed Bogiem i niechęć do religii chrześcijańskiej. Hearnem najbardziej wstrząsnęła jednak śmierć kobiety, a w zasadzie wizja, jakiej doświadczył na krótko przed nią.

[...] w tym momencie kuzynka, ta sama kuzynka Jane, odziana w swoją charakterystyczną czarną suknię, wyszła z pokoju w moim kierunku – ale jej głowa obrócona była [do mnie] bokiem i ku górze [...]. Krzyknąłem zaskoczony „kuzynko Jane!” – ale zdawało się, że nie usłyszała. Zbliżała się powoli, z głową wciąż odwróconą do tyłu, tak że nie widziałem jej twarzy powyżej podbródka [...]. Zobaczyłem ją, jak przechodzi u stóp łóża z czterema filarami, jakby chciała podejść do okna, które było za nim; podążyłem za nią na drugą stronę łóżka. Wtedy, jakby pierwszy raz świadoma mojej obecności, obróciła się, a ja spojrzałem ku górze, oczekując, że zobaczę jej uśmiech... Ona nie miała twarzy. Jedynie białą plamę zamiast twarzy<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> Więcej informacji na temat kuzynki Jane i jej relacji z Hearnem znajduje się w rozdziale drugim.

<sup>161</sup> „[A]t the same moment Cousin Jane herself, robed in her familiar black dress came out of the room, and advanced towards me—but with her head turned upwards and sideways, [...] I cried out in astonishment, ‘Cousin Jane!’—but she did not seem to hear. She approached slowly, still with her head so thrown back that I could see nothing of her face above the chin; [...] I saw her pass round the foot of a great four-pillared bed, as if to approach the window beyond it; and I followed her to the other side of the bed. Then, as if first aware of my presence, she turned; and I looked

Niezależnie od tego, czy zdarzenie to było prawdziwe, czy wpłynęła na nie rozbudzona dziecięca wyobraźnia, wywarło ono na Hearnie ogromne wrażenie. Uważał, że spotkał ducha kuzynki, który w jego opinii ukazał mu się, by go przesładować. Powodem nienawiści zjawy do niego miał być fakt, że sam pisarz nie darzył krewniaczki ciepłymi uczuciami i nie życzył jej dobrze. Hearn, będący wtedy jeszcze dzieckiem, żył w przeświadczeniu, że to on był przyczyną zgonu Jane. Obawiał się więc powrotu zjawy i jej zemsty.

Nie dziwi zatem fakt, że w *Kwaidanie* pisarz powraca do obrazu istoty pozbawionej rysów twarzy. W ósmej historii, zatytułowanej *Mujina*, pojawiają się aż dwa takie byty. W opowieści kupiec, który podróżował nocą przez dzielnicę Akasaka, zauważył samotną, płaczącą dziewczynę. Bojąc się, że zamierza ona zrobić sobie krzywdę, postanowił z nią porozmawiać. Gdy zapłakana dziewczyna obróciła się w jego kierunku, okazało się, że jej twarz jest gładką, przypominającą jajko powierzchnią pozbawioną oczu, ust i nosa. Kupiec rzucił się do panicznej ucieczki przez mrok, biegnąc w kierunku jedyne punktu światła, którym okazał się przewoźny sklepik z makaronem *soba*. Dobiegłszy do niego, próbował opowiedzieć sprzedawcy, co go spotkało, wtedy kupiec spojrzał na mężczyznę i okazało się, że on również zamiast twarzy ma płat gładkiej skóry. Światło zgasło.

Akcja opowieści rozgrywa się na ulicy Akasaka w Tokio, a dokładnie na jej odcinku znanym jako Kii-no-kuni-zaka<sup>162</sup>. Dawniej teren ten otoczony był przez fosę i mur, co sprawiało, że w nocy był jedną z najciemniejszych ulic w mieście<sup>163</sup>. Ulica Akasaka, a właściwie dzielnica o tej nazwie, istnieje w Tokio do dziś i jest miejscem chętnie uczęszczanym przez biegaczy. Pamięć o *yōkai* z opowieści Hearna nadal funkcjonuje w świadomości społecznej, a sama historia jest chętnie opowywana przez okolicznych mieszkańców<sup>164</sup>.

Fabula opowiadania *Mujina* opiera się na spotkaniu kupca z upiorami, zdarzenie to trwa tylko kilka godzin i odbywa się w środku nocy. Autor z nietypową dla siebie dokładnością opisuje miejsce akcji, poświęcając mu cały pierwszy akapit historii. Podkreśla w ten sposób swoją rolę w opowiadaniu i jednocześnie prezentuje nastrój panujący na ulicy Akasaka. Buduje w ten sposób atmosferę grozy. Czytelnik już na samym początku dowiadyuje się, że odcinek ulicy otoczony jest

---

up, expecting to meet her smile... She had no face. There was only a pale blur instead of a face". Zob. E. Bisl and, *op. cit.*, vol. 1, s. 21-22.

<sup>162</sup> 紀国坂 (*kii no kuni zaka*) – wzgórze w prowincji Kii.

<sup>163</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 76.

<sup>164</sup> 青野賢一, #007赤坂見附・紀伊国坂一のつべらぼうと西欧化, [w:] TV&smile, [on-line:] <http://and-smile.tv/c/00016-clm16.html> – 20 V 2020.

z jednej strony zielonym, potężnym brzegiem fosy, z drugiej – wysokim murem pałacu. Hearn zaznacza, że „przed epoką lamp ulicznych i rikszy<sup>165</sup> okolica ta była wyludniona po zmierzchu, a ludzie woleli nadkładać kilometry niż wspiąć się na Kii-no-kuni-zaka samotnie po zachodzie słońca”<sup>166</sup>. To właśnie panująca na ulicy absolutna ciemność oraz charakterystyczne dla powieści grozy odgródzenie od reszty świata sprawiają, że czytelnik podświadomie obawia się tego miejsca i spodziewa się manifestacji siły nadprzyrodzonej.

Opis ulicy, jako elementu budującego nastrój grozy, jest ważnym zabiegiem między innymi w opowiadaniu *Król Mór* E.A. Poe’go. Bohaterowie, dwaj żeglarze, uciekają przed właścicielką oberży przez zaułki, w których:

Powietrze było chłodne i mgliste. Kamienie brukowe, wyparte ze swych łóżysk, leżały w chaotycznym nieładzie wśród wysokiej, bujnej trawy, co okręcała się dookoła stóp i kostek. [biegli] w owej upiornej poświatli, co nawet o północy nie przestaje się przedzierać wśród przesyconego wyziewami i zabójczego powietrza [...] <sup>167</sup>.

Ulice, którymi biegną marynarze, są więc wąskie, zniszczone i poznaczone śladami zarazy, która w tamtym okresie dziesiątkowała Londyn. W ten sposób, poprzez sugestywny opis miejsca wydarzeń, obaj autorzy już na początku swoich historii zaznaczają, że będą one opowiadać o spotkaniu z istotą nieprzynależącą do świata ludzi. Poe wspomina „duchy czarnej śmierci, czarty zarazy i licha gorączki”, które miały nawiedzać zamknięte części miasta, gdzie trafili bohaterowie<sup>168</sup>. Hearn już w drugim akapicie stwierdza, że Akasaka cieszyła się złą sławą, ponieważ „Mujina [...] zwykł tędy chodzić”<sup>169</sup>. Pisarz zdradza więc typ *yōkai* straszącego w opisywanej przez siebie okolicy, pozornie rezygnując przy tym z elementu zaskoczenia.

Demony w opowiadaniu przedstawione są jako istoty podobne do człowieka. Ich twarze pozbawione są jednak oczu, nosa i ust, co upodabnia je do jajka. Opis ten wskazuje na *yōkai* znanego jako *nopperabō*, człekokształtną istotę lubiącą straszyć ludzi<sup>170</sup>. W zależności od lokalnego wariantu opowieści zmienia się nazwa i wygląd

<sup>165</sup> 人力車 (*jinrikisha*) – riksza, a w angielskim oryginale: *jinrikishas*; Hearn dodaje do słowa końcówkę „s”, tworząc w ten sposób zgodnie z zasadami języka angielskiego liczbę mnogą.

<sup>166</sup> „Before the era of street-lamps and jinrikishas, this neighbourhood was very lonesome after dark; and belated pedestrians would go miles out of their way rather than mount the Kii-no-kuni-zaka, alone, after sunset”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 77.

<sup>167</sup> E.A. Poe, *Król Mór*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 196.

<sup>168</sup> *Ibidem*, s. 195.

<sup>169</sup> „Mujina [...] used to walk there”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 78.

<sup>170</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 238-239.

istoty, pojawia się więc jako *nuppeppō* czy *nopperapon*. Czasem jego twarz nie jest całkowicie gładka i posiada usta, w innych wariantach zostaje on pozbawiony rysów twarzy, za to ręce wyrastają mu prosto z głowy, a ciało jest zdeformowane<sup>171</sup>.

Hearn używa jednak w opowieści nazwy *mujina*<sup>172</sup>, która w zależności od obszaru odnosi się do borsuka, szopa bądź *tanuki*<sup>173</sup>. Zwierzęta te uznawane są w japońskim folklorze za istoty obdarzone zdolnością zmiany kształtu, ponadto słyną ze swojej złośliwości i słabości do płatania ludziom figli<sup>174</sup>. Można więc założyć, że błąd Hearna wynika z pomieszania terminologii i błędnie przypisuje on miano *mujina* zupełnie innemu *yōkai*, lub przyjąć, że istotą grasującą po ulicy Akasaka było zmiennokształtne zwierzę, podszywające się pod nieposiadającego twarzy demona. Jednoznaczne zweryfikowanie tych tez nie jest jednak możliwe, gdyż – jeśli nawet istniało – to nie zachowało się oryginalne podanie dotyczące tej istoty.

Bohater opowiadania, kupiec z dzielnicy Kobayashi, nie jest w żaden sposób opisany czy scharakteryzowany. Możemy się jedynie domyślić, że musiał być on człowiekiem wrażliwym, skoro zdecydował się na udzielenie pomocy nieznamemu, którą spotkał w miejscu znanym z działalności sił nadprzyrodzonych. Spotkanie z kobietą-demonem przeraża mężczyznę i zmusza do panicznej ucieczki. Gdy dobiega on do sprzedawcy, jest na skraju hysterii i nie może opowiedzieć, co mu się przytrafiło. Jednak z historii nie wynika, czy te zdarzenia odcisnęły na psychice bohatera głębszy ślad<sup>175</sup>.

Groza w opowiadaniu *Mujina* oparta została o zasadę podwójnego zaskoczenia. Pisarz już na początku zdradza, z jaką siłą nadprzyrodzoną zmierzy się bohater, nie dziwi więc, gdy młoda dziewczyna okazuje się *yōkai*. Przerazenie wzbudza fakt, że kupcowi pozornie udaje się uciec przed niebezpieczeństwem, by wpaść z powrotem w jego objęcia. Przyjazny sprzedawca *soba* ostatecznie okazuje się *nopperabō*, budząc w odbiorcy zdziwienie i przestach. Podobny zabieg często pojawia się w oryginalnych podaniach, w których *nopperabō* występują dwójkami, by dzięki temu skuteczniej straszyć swoje ofiary<sup>176</sup>.

Opowiadanie Hearna odróżnia się od japońskich legend położeniem nacisku na mroczną atmosferę tekstu, stworzoną dzięki nastrojowemu opisowi miejsca akcji.

<sup>171</sup> 顔がない妖怪のつぺらぼうの正体は本当にむじなのいたずら?, [w:] Youkai Legend, [on-line:] <https://youkai-legend.com/popular/> – 20 V 2020.

<sup>172</sup> 貉(むじな) (*mujina*) – obecnie pod tą nazwą najczęściej występuje borsuk, jednak dawniej, w zależności od regionu, określano tym mianem także *tanuki* i lisy.

<sup>173</sup> 顔がない妖怪のつぺらぼうの正体は本当にむじなのいたずら?, [w:] Youkai Legend, [on-line:] <https://youkai-legend.com/popular/> – 20 V 2020.

<sup>174</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 238-239.

<sup>175</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 79-80.

<sup>176</sup> M.D. Foster, *Yōkai...*, s. 238-239.

Podania japońskie charakteryzowały się prostym językiem, były praktycznie pozbawione opisów i koncentrowały się na elemencie zaskoczenia, jakim miało być pojawienie się drugiego *nopperabō*. Innowacją u Hearna jest również fakt, że pisarz już na początku historii zdradza, z jaką istotą nadprzyrodzoną się w niej spotkamy. Zabiegi te świadczą o stylu odbioru podania przez pisarza. W folklorze podania o *nopperabō* posiadały lekko komiczny wydźwięk, opierający się na podwójnej pomyłce bohatera. Hearn zmienia charakter opowieści, sprawiając, że przeobraża się ona w pełnoprawną historię grozy. Informując już na samym początku, jakiego typu istota pojawi się w opowieści, pisarz ryzykuje zniweczenie elementu zaskoczenia. Jest on jednak świadom, że wprowadzenie do tekstu japońskiej nazwy przyniesie odwrotny skutek – rozbudzi ciekawość europejskiego czytelnika.

W *Mujinie* pojawia się duża liczba zwrotów z języka japońskiego, które mają dodać historii autentyczności. Powoduje to wyraźną orientalizację opowieści, sprawiając jednocześnie, że tekst staje się mniej płynny. Kupiec zwraca się do napotkanej dziewczyny mianem *O-jochu*, co prawdopodobnie jest błędnym zapisem wyrazu *ojōsan*<sup>177</sup>, oznaczającego dobrze urodzoną dziewczynę. Sprzedawca *soba* zwraca się do kupca słowem *kore*<sup>178</sup>, które przetłumaczyć można jako „to” lub „tutaj” w kontekście przywołania kogoś ku sobie. Samo słowo *soba*<sup>179</sup> oznacza makaron gryczany, będący jednym z podstawowych składników japońskiej kuchni i określany rodzimą nazwą także poza granicami kraju, jego użycie jest więc jedynym, poza nazwami własnymi, uzasadnionym zastosowaniem japońskiego wyrazu.

W *Mujinie* Hearn dokonuje odbioru tradycyjnego podania poprzez pryzmat epoki, w której wykształcił się jego gust estetyczny. Historia oparta o podwójną pomyłkę bohatera, która wprowadza element humorystyczny, zostaje przekształcona w mroczną opowieść o pozbawionych twarzy demonach grasujących po tokijskiej ulicy. Podobieństwo historii z opowiadania *Mujina* do wizji z dzieciństwa pisarza również wydaje się świadczyć o tym, jak silny wpływ miały jego osobiste doświadczenia na sposób, w jaki odczytywał japońskie podania. Niezależnie od autentyczności wydarzenia związanego z kuzynką Jane sposób kształtowania przez Hearna grozy w *Mujinie* jest odbiciem sytuacji opisanej we wspomnieniach. Ciemne korytarze starego domu, powolne zbliżanie się kobiety, fakt, że dwukrotnie mija ona przerażone dziecko, by wreszcie ukazać mu swoje pozbawione rysów oblicze i zniknąć w rozbłysku światła, odpowiadają schematowi historii ukazanej w tym opowiadaniu<sup>180</sup>.

<sup>177</sup> お嬢さん (*ojōsan*).

<sup>178</sup> これ (*kore*).

<sup>179</sup> そば (*soba*) – makaron z gryki.

<sup>180</sup> E. Bisl and, *op. cit.*, vol. 1, s. 21-22.



Nie tylko wydarzenia z dzieciństwa ukształtowały w Hearnie zainteresowanie demonami pozbawionymi twarzy oraz całych głów. Doświadczenia czytelnicze pisarza i jego zainteresowanie literaturą romantyczną, szczególnie francuską, ugruntowały go w tej fascynacji. XVIII- i XIX-wieczna sztuka odzwierciedlała doświadczenia rewolucji francuskiej. Terror i krwawe egzekucje przy użyciu gilotyny były w tym okresie codziennością dla paryskiego społeczeństwa. Wątek dekapitacji i ożywionych głów pojawia się jednak nie tylko w twórczości Francuzów (między innymi Théophile’a Gautiera, Alexandra Dumasa ojca), ale również choćby u Amerykanina Washingtona Irvinga<sup>181</sup>.

W opowiadaniu *Rokuro-kubi* Hearn opisuje *yōkai*, którego głowa oddziela się od ciała, jednak ponownie, tak jak w przypadku opowiadania *Mujina*, pisarz myli z sobą dwa różne byty. Według podań *rokuro-kubi*<sup>182</sup> to kobiecie demon posiadający zdolność nieograniczonego rozciągania swojej szyi. Głowa istoty porusza się, niby na węzowych splotach, gdy pozostała część ciała pozostaje w spoczynku. *Rokuro-kubi* jest aktywna głównie nocą, wypija oliwę z lamp i podgląda okolicznych mieszkańców. Uważa się, że symbolizuje ona kobiecie wścibstwo<sup>183</sup>. Drugi byt, który najprawdopodobniej także wpłynął tu na wyobraźnię pisarza, to *nukekubi*<sup>184</sup> charakteryzujący się zdolnością oddzielania głowy od ciała. Porusza się, latając, używa przy tym uszu jako skrzydeł. Atakuje ludzi i wysysa ich krew, żeruje po zmierzchu, a sposobem, by tę istotę unieszkodliwić, jest ukrycie jej ciała tak, by głowa nie mogła go odnaleźć o świetle<sup>185</sup>. U Hearna cechy charakterystyczne dla *nukekubi* zostają przypisane *rokuro-kubi*, pisarz nie zauważa tej pomyłki, pomimo że w *Glimpses of Unfamiliar Japan* poprawnie opisał pierwszą z istot. Przytacza w swojej książce opowieść o O-Koto-San z Matsue, utalentowanej i atrakcyjnej fryzjerce, na której szyi widniały „trzy miękkie urocze linie, tworzące to, co koneserzy piękna określają mianem «naszyjnika Wenus»”<sup>186</sup>. Kobieta popadła w konflikt z inną fryzjerką Jin, która oskarżyła ją o bycie *nukekubi* – swoje zarzuty uzasadniała znamionami na szyi Koto. To właśnie one miały wskazywać na prawdziwą, demoniczną naturę bohaterki. Pomimo użycia nazwy *nukekubi* i poprawnego opisu tej istoty historia opowiedziana przez Jin przedstawia już

<sup>181</sup> M. P r a z, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Ż a b o k l i c k i, Gdańsk 2010, s. 284-285.

<sup>182</sup> ろくろ首 (*rokuro-kubi*) – kobieta o długiej szyi. ろくろ (*rokuro*) oznacza kołowrót, 首 (*kubi*) szyję.

<sup>183</sup> A. K o z y r a, *op. cit.*, s. 379-380.

<sup>184</sup> 抜け首 (*nukekubi*) – odpadająca głowa, 抜ける (*nukeru*) – odpadać, odłączać się, くひ (*kubi*) – szyję.

<sup>185</sup> A. K o z y r a, *op. cit.*, s. 379-380.

<sup>186</sup> „[T]hree soft pretty lines, forming what connoisseurs of beauty term 'the necklace of Venus'”, [w:] L. H e a r n, *Glimpses...*, vol. 2, s. 423. Obecnie określa się tym mianem zmarszczki na szyi, dawniej – zmiany powodowane syfilisem.

*rokuro-kubi*. Głowa Koto miała w nocy wypijać oliwę z lamp, a umożliwiała jej to wydłużająca się szyja<sup>187</sup>. Na tej podstawie można wnioskować, że dla pisarza te dwa *yōkai* funkcjonowały wymiennie.

Udowadnia on to w samym tekście *Rokuro-kubi*<sup>188</sup>. Dziewiąte opowiadanie w zbiorze traktuje o przygodzie, jaka spotkała byłego samuraja Kwairyo. Po tym, jak jego pan stracił swoją pozycję, Kwairyo postanowił zostać mnichem i głosić nauki Buddy w najodleglejszych i najniebezpieczniejszych zakątkach Japonii. W trakcie jednej z takich wypraw noc zastaje go w odludnych górach prowincji Kai. Nieulekły mnich postanawia przenocować pod gołym niebem. Gdy układa się do snu, podchodzi do niego drwał, który podziwia jego odwagę, góry te słyną bowiem z aktywności upiorów. Mnich mówi, że nie lęka się żadnych nadprzyrodzonych istot, jednak gdy drwał nalega, udaje się z nim do jego chaty. Na miejscu poznaje pozostałych członków rodziny mężczyzny i dowiaduje się, że pochodzą oni z zamożnego rodu, który stracił wszystko przez nałogi gospodarza. Ten pragnie jednak odpokutować za swoje czyny, a Kwairyo obiecuje, że w podzięce za gościnę będzie przez całą noc odmawiał sutry w jego intencji.

Mnich modlił się do północy, a gdy poczuł pragnienie, postanowił udać się do źródła, które znajdowało się za domem, przy bambusowym akwedukcie. Cicho, by nie zakłócić snu domowników, odsunął drzwi i ze zgrozą zobaczył pięć ciał pozbawionych głów. Początkowo myślał, że jego gospodarze zostali zamordowani, jednak brak plam krwi uświadomił mu, że są oni demonami *rokuro-kubi*. Mnich schował ciało gospodarza i udał się do miejsca, z którego dobiegały do niego głosy mieszkańców chaty. Zobaczył tam pięć latających głów. Ta, która należała do drwala, narzekała na to, że nie mogą podejść do mnicha, gdy ten recytuje sutry. Głowa młodej kobiety, która miała sprawdzić, co robi mnich, wróciła z informacją o zaginięciu ciała gospodarza. Jednocześnie *rokuro-kubi* zauważyły ukrytego za drzewami Kwairyo i postanowiły się na niego rzucić. Mnich bronił się zaciekle, ale głowa drwala chwyciła go za rękaw i, choć była martwa, nie chciała go puścić. Kwairyo podróżował więc z głową u swego rękawa przez

<sup>187</sup> L. H e a r n, *Glimpses...*, vol. 2, s. 423-424. W dalszej części historii dowiadujemy się, że opowieść o Koto, której głowa miała nocą poruszać się po mieście na wydłużonej szyi, trafiła do gazet. Równocześnie pewien policjant spotyka nocą głowę pozbawioną ciała, obgryzającą owoce z przydrożnego drzewa, uderza ją mieczem, a ta odlatuje. Na drugi dzień nieszczęsna fryzjerka pojawia się w pracy z opuchniętą twarzą, dla ludzi to ostateczny dowód, że jest ona *nukekubi* (a tak naprawdę cierpią na ból zęba). Całemu zamieszaniu kres położyła dopiero interwencja gubernatora Matsue, który zdemaskował kłamstwo Jin.

<sup>188</sup> W *The Romance of the Milky Way, and Other Studies & Stories* Hearn powraca do tematu *rokuro-kubi*, tłumacząc kilka *kyōka* z *Kyōka hyaku-monogatari* Rōjina Tenmeiego. Wszystkie utwory odwołują się do zdolności rozciągania szyi przez tę istotę i jej skłonności do podglądania. Zob. L. H e a r n, *The Romance...*, s. 70-71.

kolejne wioski, a w Shinano został przez to oskarżony o morderstwo. Miał zostać skazany na śmierć, jednak po zbadaniu głowy okazało się, że naprawdę należy ona do demona, mnich został więc uznany za bohatera. W końcu poznał na swej drodze rozbójnika, który tak bardzo pragnął głowy upiora, że był gotów za nią zapłacić, na co Kwairyo przystał. Po pewnym czasie rabuś odkrył, że naprawdę nabył głowę demona, i przerażony udał się w góry Kai, gdzie odmówił modlitwę za spokój duszy istoty.

W *Rokuro-kubi* Hearn poświęca dużo miejsca opisowi otoczenia, wykorzystując je jako narzędzie do kształtowania grozy. Umieszczenie akcji w odległym górskim terenie, odciętym od osad ludzkich, wpływa na wzrost poczucia izolacji i bezradności bohatera. Pustkowie i oddalenie od cywilizacji stwarzają możliwość do manifestowania się sił nadprzyrodzonych. Z podobnym zabiegiem spotykamy się we wspomnianym już opowiadaniu *Zagłada domu Usherów* E.A. Poe'go, w którym tytułowa siedziba znajduje się wśród mrocznych lasów,<sup>189</sup> czy w *Draculi* Brama Stokera, którego akcja rozgrywa się między innymi u wyludnionych podnóży Karpat<sup>190</sup>.

Opis drogi do chaty drwała i samego miejsca noclegu ma dwojaką funkcję. Hearn tak opisał ścieżkę, po której drwał prowadził mnicha:

[...] wąska ścieżka prowadziła z głównej drogi do górzystego lasu. Była to trudna i niebezpieczna ścieżka, czasem przechodząca obok przepaści, czasem niebędąca niczym poza śliskimi korzeniami, na których ledwie można było stanąć, czasem wiła się nad lub pomiędzy ostrymi skałami<sup>191</sup>.

Ścieżka, którą podążają bohaterowie, jest pełna niebezpieczeństw, prowadzi w leśne ostępy, jeszcze dalej od wioski, do której zmierzał Kwairyo, czyli z dala od bezpieczeństwa i ewentualnej pomocy. Dookoła rozciągają się jedynie górskie pustkowia, poznaczone gdzieniegdzie drzewami, na tle tego przygnębiającego, budzącego poczucie lęku otoczenia. Powoduje to, że chata drwała jawi się jako oaza bezpieczeństwa. Oświetla ją księżyc w pełni, otacza bambusowy lasek, nieopodal szumi strumień, a z okien pada światło paleniska. Kontrast pomiędzy tymi dwoma przedstawieniami służy do wykreowania pozornego poczucia bezpieczeństwa,

<sup>189</sup> E.A. Poe, *Zagłada domu Usherów*, [w:] i d e m, *Opowieści miłosne...*, s. 72.

<sup>190</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 14.

<sup>191</sup> „[...] along a narrow path, leading up from the main road through mountain-forest. It was a rough and dangerous path, – sometimes skirting precipices, – sometimes offering nothing but a network of slippery roots for the foot to rest upon, – sometimes winding over or between masses of jagged rock”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 86.

pozwalającego na zaskoczenie czytelnika kolejnymi wydarzeniami. Podobny cel ma opis pięknej księżycowej nocy podziwianej przez Kwairyo:

Noc była piękna: na niebie nie było chmur, nie było wiatru, jasne księżycowe światło sprawiało, że liście rzucały ostre cienie, a ogrodowa rosa lśniła. Śpiew świerszczy i pozostałych owadów wywoływał muzyczny zamęt, a odgłos pobliskiego wodospadu pogłębił się wraz ze zmierzchem<sup>192</sup>.

Piękno przyrody, jej harmonia i spokój stanowią przeciwieństwo sceny, którą mnich odkrywa po otwarciu drzwi do sąsiedniej izby. Widok pozbawionych głów pozornie martwych ciał jego gospodarzy gwałtownie niszczy pełną uroku atmosferę nocy, wprowadzając poczucie niepokoju i grozy.

W *Draculi* przyroda również służy do budowania nastroju w powieści i często stanowi opozycję wobec przedstawianych wydarzeń. Jonathan Harker tak opisuje krajobraz, jaki dostrzega w początkowym etapie swojej podróży do zamku hrabiego Draculi:

Przed nami rozciągała się zielona, pofalowana, gęsto zalesiona kraina, usiana tu i ówdzie stromymi wzgórzami, które zwieńczone były gospodarstwami bądź kępami drzew. Wszędzie jak okiem sięgnąć, pyszniły się drzewa owocowe w pełnym rozkwicie – jabłonie, śliwy, grusze i wisienki, a gdy przejeżdżaliśmy obok, widziałem kobierce opadłych płatków, zaściełające trawę u stóp ich pni<sup>193</sup>.

Bohatera dziwi jednocześnie niezwykle pośpiech stangreta oraz zachowanie współpasażerów, którzy wraz z nastaniem zmierzchu zaczynają obdarowywać go amuletami mającymi chronić go przed złem. Niepokój Harkera dodatkowo pogłębiają próby przekonania go, by nie jechał do włości hrabiego. Akcja w przytoczonym fragmencie stanowi więc opozycję do opisu otoczenia, pogłębiając uczucie zagrożenia. Ten sam zabieg dwukrotnie wykorzystuje Hearn, zestawiając niebezpieczną górską ścieżkę z gościnną chatą drwala oraz piękną spokojną noc z widokiem zdekapitowanych ciał.

Główna część opowiadania Hearna prezentuje spotkanie młodego mnicha z demonicznymi głowami. Kwairyo widzi *rokuro-kubi* latające dzięki swoim uszom

<sup>192</sup> „The night was beautiful: there was no cloud in the sky: there was no wind; and the strong moonlight threw down sharp black shadows of foliage, and glittered on the dews of the garden. Shrillings of crickets and bell-insects made a musical tumult; and the sound of the neighboring cascade deepened with the night”. Zob. *ibidem*, s. 89.

<sup>193</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 14.

i posilające się robakami w pobliskim lasku<sup>194</sup>. Hearn właściwie nie opisuje tej groteskowej sceny, a jedynie zdawkowo o niej informuje, poświęcając więcej uwagi samemu atakowi na mnicha. Istniejący w pisarstwie europejskim wątek istoty zachowującej pozory życia pomimo oddzielenia głowy od ciała odnajdujemy między innymi w opowieści związanej z rewolucją francuską. Legenda o czerwonej satynowej wstążeczce funkcjonuje w obiegu do dziś; Hearn zainteresowany wszystkim, co osobliwe i nadprzyrodzone, mógł poznać ją jeszcze w trakcie swojego pobytu we Francji. Bohaterką opowieści jest młoda piękna kobieta, której szyję zdobi wstążeczka. Zakochany w niej mężczyzna ciągle prosi, by zdjęła ozdobę, a dziewczyna ucieka się do różnych forteli, by tego uniknąć. Gdy bohaterka zostaje ostatecznie pozbawiona czerwonej wstążeczki, okazuje się, że była ona ofiarą gilotyny. Jej szyja oddzieliła się od ciała na oczach przerażonego kochanka, a by wzmocnić poczucie grozy, w niektórych wariantach historii odcięta głowa nadal funkcjonuje i mówi do ukochanego, podczas gdy ciało pozostaje martwe. Kobieta w opowiadaniu zachowuje więc pozory życia, pomimo że przez cały czas spędzony z kochankiem należała już do świata zmarłych. Czerwona wstążeczka, która ponownie łączy jej ciało w jedną całość, po ściągnięciu traci swą moc, sprawiając, że kobieta ostatecznie umiera<sup>195</sup>.

Istnieje zbeletryzowana wersja tej legendy stworzona przez Washingtona Irvinga. W *The Adventure of the German Student* tytułowy bohater udziela pomocy pięknej nieznajomej, którą spotyka nocą siedzącą u stóp szafotu. Mężczyzna zabiera ją do domu, wyznaje jej miłość i spędza z nią upojną noc. Rankiem po powrocie z miasta odkrywa, że jego ukochana nie żyje.

Chwycił jej dłoń, była zimna – nie wyczuł pulsu – jej twarz była blada i upiorna. Jednym słowem, była martwa. [...] Wezwano policję [...]. „Wielkie nieba” – wykrzyknął [policjant] – „jak ta kobieta się tu znalazła?”. „Wiesz cokolwiek na jej temat?” – zapytał Wolfgang nagle. „Czy wiem?” – odparł oficer – „Wczoraj została zgilotynowana”. Wystąpił naprzód i odwiązał czarną wstążeczkę zdobiącą szyję zwłok, głowa odpadła od ciała i potoczyła się po podłodze!<sup>196</sup>

<sup>194</sup> L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 91.

<sup>195</sup> *The Velvet Ribbon*, [w:] Dreadful Dreary, [on-line:] <http://dreadfuldreary.blogspot.com/2011/09/velvet-ribbon.html> – 20 V 2020.

<sup>196</sup> „On taking her hand, it was cold-there was no pulsation-her face was pallid and ghastly. In a word, she was a corpse. [...] The police was summoned. [...] 'Great heaven!' cried he, 'how did this woman come here?' 'Do you know anything about her?' said Wolfgang eagerly. 'Do I?' exclaimed the officer: 'she was guillotined yesterday.' He stepped forward; undid the black collar round the neck of the corpse, and the head rolled on the floor!”. Por. W. I r v i n g, *The Adventure of the German Student*, [on-line:] <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603731h.htm> – 20 V 2020.

Piękna nieznajoma „doczepiła” więc swoją głowę do ciała przy pomocy czarnej wstążki, dzięki czemu przez jedną noc mogła funkcjonować jak żywa istota. Po zdjęciu ozdoby prawda o kobiecie wychodzi na jaw, a nieszczęsny student trafia do domu dla obłąkanych<sup>197</sup>.

W *Rokuro-kubi* demoniczne głowy nie tylko przemawiają, posiadają również zdolność poruszania się za pomocą własnych uszu. Ożywione na nowo przez nieznaną siłę, oddzielone od korpusu lewitujące części ciała o morderczych skłonnościach były tematem chętnie podejmowanym przez europejskich twórców. W *Majaku* Paula Ernsta mag tworzy iluzję obciętej głowy, która służy mu jako pomocnik, dzięki któremu atakuje i prześladowa ludzi<sup>198</sup>. Ambrose Bierce w swoim *A Fruitless Assignment* opisuje nawiedzony dom, który miał zbadać dziennikarz z „Cincinnati Commercial”. Duchy, by go przestraszyć, postanowiły grać w piłkę, jednak zamiast piłki użyły obciętej głowy<sup>199</sup>. Francis Marion Crawford opowiada o nawiedzonej czaszce, która uporczywie wraca do mężczyzny współwinnego śmierci osoby, do której należała. Czaszka zachowuje się jak istota rozumna, nie tylko straszy kapitana Barddoka swoim krzykiem, ale też gdy ten usuwa ją z domu, powraca, tocząc się po ziemi<sup>200</sup>.

W *Rokuro-kubi* pojawia się jeszcze jedno szczególne podobieństwo do zdarzeń opisanych u Crawforda<sup>201</sup>. Czaszka zamordowanej kobiety otwarcie wyraża swoją nienawiść do osoby, która zadała jej gwałt, robi to poprzez nieustanne trwanie

---

<sup>197</sup> W. Irving, *The Adventure of the German Student*, [on-line:] <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603731h.html> – 20 V 2020.

<sup>198</sup> P. Ernst, *Majak*, [w:] *Czarny...*, s. 415-420.

<sup>199</sup> A. Bierce, *A Fruitless Assignment*, [w:] *The Collected Works of Ambrose Bierce*, New York–Washington 1909, s. 377-382.

<sup>200</sup> F.M. Crawford, *The Screaming Skull*, [w:] *idem, Wandering Ghosts: With Frontispiece*, New York 1911, s. 42-95.

<sup>201</sup> W XVIII- i XIX-wiecznej literaturze europejskiej nie tylko pozbawione ciała głowy i czaszki stanowiły zagrożenie dla ludzkiego życia, również ręce wykazywały tendencje do mszczenia się na swoich zabójcach. U Guy de Maupassanta w aż dwóch tekstach pojawia się mordercza dłoń, która sama wymierza sprawiedliwość. Oba teksty swoją konstrukcją i wykorzystywanymi wątkami przypominają opowieść Hearn. W *The Hand* dłoń bezimiennego wroga lorda Rowella jest przykuta łańcuchem do ściany, ponieważ gdy tylko zwraca się jej wolność, próbuje ona go zabić. W swojej determinacji jest więc jak głowa przywódcy *rokuro-kubi*, która nie tylko zaciekle walczy z Kwairyo, ale ostatecznie pozostaje przy nim „na zawsze”, wczepiając się w rękaw jego szaty. Zob. G. de Maupassant, *The Hand*, [w:] *Original Short Stories*, vol. 6 (of 13), Project Gutenberg, [on-line:] [http://www.gutenberg.org/files/3082/3082-h/3082-h.htm#link2H\\_4\\_0007](http://www.gutenberg.org/files/3082/3082-h/3082-h.htm#link2H_4_0007) – 20 V 2020. W *The Flayed Hand*, drugiej obok *The Hand* opowieści Maupassanta traktującej o nawiedzonej kończynie, główny bohater ocenia zakupioną przez siebie dłoń, tak jak Kwairyo głowę, jako makabryczną ciekawostkę, dla której znajduje groteskowe zastosowanie. Kładzie ją na postumencie przed drzwiami domu, by odstraszała dręczących go wierzylici. Zob. G. de Maupassant, *The Flayed Hand*, Project Gutenberg Australia, <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605861h.html> – 20 V 2020.



przy swoim oprawcy i przypominanie mu o czynie, który popełnił. Głowa przywódcy *rokuro-kubi*, ze złości czy w przedśmiertnym skurczu, wgryza się w rękaw szaty Kwairyo i nie daje się odczepić. Od tamtego momentu bohater jest skazany na jej towarzystwo<sup>202</sup>.

W *The Screaming Skull* czaszka ciągle powraca do domu kapitana Braddocka, a gdy ten choć na chwilę zapomina o jej obecności, daje o sobie znać przerażającym krzykiem<sup>203</sup>. Co ciekawe, zarówno u Hearn, jak i u Crawforda pojawia się wątek gryzienia. W *The Screaming Skull* czaszka gryzie głównego bohatera w palec, a po jego śmierci prokurator znajduje na jego ciele liczne ślady zębów. U Hearn głowa *rokuro-kubi* wgryza się w rękaw mnicha i nie da się jej odczepić. Motyw nienawiści istoty nadprzyrodzonej i determinacja do trwania przy swoim oprawcy lub swojej, niedoszłej w przypadku mnicha, ofierze stanowi więc jeden z najważniejszych wątków w obu historiach.

Kwairyo, będący postacią pełną optymizmu, postanawia traktować głowę *rokuro-kubi* jako pamiątkę, u Crawforda kapitan Braddock zachowuje czaszkę ze względu na pamięć o jej poprzednim właścicielu, który był jego bliskim przyjacielem. Trzyma ją w pudle po kapeluszu i pomimo lęku, który wobec niej odczuwa, pokazuje ją znajomym jako groteskowe kuriozum<sup>204</sup>. Odcięta część staje się więc w opowieści fetyszem, którego celem jest kształtowanie atmosfery grozy, podkreślającym jednocześnie obsesję, jaką twórcy żywili wobec tego tematu.

*Rokuro-kubi* jako opowieść można podzielić na dwie części. Pierwsza obejmuje przygodę mnicha z demonami, a druga – jego późniejsze perypetie, związane z głową *rokuro-kubi* przyczepioną do rękawa jego stroju. Oba segmenty różnią się od siebie w wyraźny sposób. Pierwszy ma charakter opowieści grozy, drugi natomiast nosi znamiona komedii omyłek. Spotkanie ze złodziejem, który początkowo próbuje obrabować Kwairyo, kończy się w sposób absurdalny. To przestępca oddaje mnichowi wszystkie swoje pieniądze w zamian za szatę z przyczepioną do niej głową demona<sup>205</sup>.

Hearn nie sytuje akcji opowiadania w konkretnym czasie, wspomina jedynie epokę Eikyo, czyli lata 1429-1441. Również określenie „blisko pięćset lat temu” pozwala uznać ten okres za odpowiadający czasowi akcji opowiadania. Hearn podaje dokładnie nazwy miejsc, w których toczy się opowieść. Do spotkania Kwairyo i *rokuro-kubi* dochodzi w górzystej części prowincji Kai (obecnie Yamanashi),

<sup>202</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 93.

<sup>203</sup> F.M. Crawford, *op. cit.*, s. 76-95.

<sup>204</sup> *Ibidem*, s. 79-80.

<sup>205</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 97-99.

a stamtąd akcja przenosi się do wioski Suwa, leżącej w pobliskim okręgu Shina-no (współcześnie Nagano)<sup>206</sup>.

Narratorem w *Rokuro-kubi*, po raz kolejny w *Kwaidanie*, jest sam autor, który ma wiedzę na temat wszystkich wydarzeń i przeżyć bohaterów. Tekst stylizowany jest na podanie ustne, pojawiają się w nim informacje dotyczące kolejnych etapów historii, a także odwołania do relacji świadków owych zdarzeń. Całe opowiadanie pełne jest japońskich zwrotów i nazw, a mowa głównego bohatera stylizowana jest na dworską. Na początku opowiadania Hearn przybliży czytelnikowi dzieje życia bohatera aż do momentu, w którym zostaje on wędrownym buddyjskim mnichem. Tajemnicą pozostaje jednak to, jak zakończyły się losy Kwairyo oraz co stało się z pozostałymi *rokuro-kubi*. Opowiadanie ma więc formę otwartą, pozostawiającą czytelnikowi pole do rozważań nad dalszym ciągiem historii.

Świat przedstawiony, tak jak w wypadku większości opowiadań w zbiorze, jest realny, a jego naturalny porządek zostaje zakłócony przez pojawienie się siły nadprzyrodzonej. Spokojną wędrówkę Kwairyo przerywa atak demonów, jednak nie wywiera to większego wpływu na bohatera. Mężczyzna przedstawiony jest jako odważny i obdarzony nieugiętą wolą, dlatego spotkanie z demonami nie odcisnęło się w żaden sposób na jego psychice czy zachowaniu. Kwairyo jawi się jako osoba zaznajomiona ze światem nadprzyrodzonym; wie, czym są *rokuro-kubi* oraz jak z nimi walczyć. Powołuje się on na *Sōjinki*<sup>207</sup>, które Hearn błędnie transkrybuje jako *Soshinki*, chińskie dzieło opowiadające o duchach i demonach, objaśniające, czym są istoty podobne *rokuro-kubi* oraz jak można je pokonać.

Odwaga, mądrość oraz honor charakteryzują postać Kwairyo. Wpisuje się ona w typ wędrownego mnicha wojownika, który często pojawiał się w tradycji *kaidan*, będąc bohaterem jednoznacznie dobrym i godnym naśladowania. Jego wiedza i opanowanie pozwalają mu na wyjście cało z opresji związanych z ingerencją sił nadprzyrodzonych. W opozycji do niego przedstawione są zarówno demony, jak i napotkany w drodze rabuś.

*Rokuro-kubi* początkowo ukazane są jako normalni, budzący zaufanie ludzie należący do wyższego stanu, którzy popadli w niełaskę swego pana. Drwal i jego rodzina mają dworskie maniery, i w taki sam sposób się wyrażają. Jednak nocą, gdy ich głowy odłączają się od ciał, zaczynają wyglądać groteskowo i taka też staje się ich mowa. Są to pierwsze istoty nadprzyrodzone, którym Hearn nadał tak

<sup>206</sup> Istnieje jeszcze jedna legenda związana z tą okolicą, mówiąca o *rokuro-kubi*, jednak jest ona zdecydowanie mroczniejsza. Opowiada o kobiecie, która zamienia się w demona i mści się na swoim mordercy. W tym podaniu zostaje również wspomniany grób *rokuro-kubi*: ろくろ首の塚, [w:] あやしき古典文学の壺, [on-line:] [http://home.att.ne.jp/red/sronin/\\_koten/0264rokutsuk.htm](http://home.att.ne.jp/red/sronin/_koten/0264rokutsuk.htm) – 20 V 2020.

<sup>207</sup> 搜神記 (*sōjin*) – chińska księga traktująca o duchach i demonach.

negatywny charakter. Bohater drugoplanowy, jakim jest rabuś, przedstawiony jest pobieżnie i, mimo swej profesji, jest on postacią raczej neutralną. Rezygnuje z obrabowania mnicha, ostatecznie odkupując od niego głowę upiora. Gdy dowiaduje się, że należała ona do prawdziwego demona, ze strachu postanawia ją pochować. W opowiadaniu występuje jeszcze bohater zbiorowy, jakim są wieśniacy z Suwy. Początkowo są oburzeni postępowaniem mnicha, którego posądzają o zabójstwo, jednak gdy dowiadują się, że pokonał on *rokuro-kubi*, okrzykują go bohaterem. Zarówno rabuś, jak i mieszkańcy wsi Suwa nabierają humorystycznego zabarwienia. Bohater zbiorowy przez swoją pomyłkę i strach, jaki wieśniacy odczuwają na widok Kwairyo, złodziej – ze względu na swoją początkową brawurę, która szybko przeradza się w paniczny lęk: najpierw przed mnichem, a później głową<sup>208</sup>.

W samym tekście pojawiają się wyrazy pochodzące z języka japońskiego, którego użycie nie jest jednak uzasadnione, a powoduje jedynie egzotyzację tekstu. W stwierdzeniu *under the koromo of the priest* słowo *koromo* oznacza ogólnie strój, szatę, nie odnosi się konkretnie do mnisiego odzienia, nie wnosi więc do opowieści żadnej konkretnej wiedzy o japońskich realiach.

*Ro*<sup>209</sup> to domowe palenisko, *aruji*<sup>210</sup> – pan domu, głowa rodziny, a *miyage*<sup>211</sup> – pamiątka z podróży. Żadne z tych słów nie zostaje wytłumaczone lub choćby skomentowane przez Hearn, a ich znaczenie nie wynika z kontekstu. Są więc jedynie ozdobnikami w tekście. W całej opowieści znajdujemy tylko dwa uzasadnione przypadki użycia zwrotów z języka japońskiego, niosące z sobą konkretną wartość poznawczą. W pierwszym Kawayro określa się mianem *Unsui-no-ryokaku* – „gość chmur i wody”, gdzie *unsui*<sup>212</sup> jest określeniem wędrownego mnicha buddyjskiego, *ryokaku*<sup>213</sup> oznacza natomiast pasażera, podróżnika. Drugim przypadkiem jest przysłowie cytowane przez drwała: *kunshin ni ayauki*<sup>214</sup> – „mądry człowiek wystrzega się niebezpieczeństwa”.

Najbardziej problematyczny zwrot użyty przez Hearn w *Rokuro-kubi* pochodzi jednak z języka angielskiego, autor określa bowiem *yōkai* mianem „włochate istoty”<sup>215</sup>, które japońscy tłumacze zastępują słowem *mamono*<sup>216</sup>, oznaczającym

<sup>208</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 97-99.

<sup>209</sup> 炉 (*ro*) – palenisko.

<sup>210</sup> 主 (*aruji*) – pan domu, gospodarz.

<sup>211</sup> 土産 (*miyage*) – prezent, pamiątka z podróży.

<sup>212</sup> 雲水 (*unsui*) – tradycyjne określenie wędrownego buddyjskiego mnicha.

<sup>213</sup> 旅客 (*ryokaku*) – pasażer, podróżnik.

<sup>214</sup> 「君子危うきに近よらず」 (*kunshin ni ayauki*) – japońskie przysłowie: mądry człowiek wystrzega się niebezpieczeństwa.

<sup>215</sup> „Hairy Things”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 98.

<sup>216</sup> 魔物 (*mamono*), 魔 (*ma*) – rzeczownik oznaczający „demon, diabła”, 物 (*mono*) – rzeczownik oznaczający „rzecz, przedmiot”.

diabła, demona, siłę nadprzyrodzoną. Określenie *Hairy Things*, użyte przez pisarza, może odnosić się do zmiennokształtnych zwierząt, jak lisy czy borsuki, które wspomina on później. Rzadko jednak *mamono* odnosi się do tych istot, które w nomenklaturze określane są częściej mianem *bakemono*<sup>217</sup>, oznaczającym istotę nadprzyrodzoną. Pokazuje to różnicę pomiędzy pisarzem a rdzennymi Japończykami w sposobie pojmowania zjawisk związanych z folklorem<sup>218</sup>.

W *Rokuro-kubi* Hearn ponownie tworzy świadectwo odbioru oparte o doświadczenia wyniesione z lektury europejskich dzieł. Rozbudowane opisy przyrody odsuwają dzieło od klasycznych japońskich podań i przenoszą w kierunku powieści gotyckich, w których natura kształtowała napięcie i poczucie grozy. Opowieść zostaje zdominowana przez fetysz, jakim staje się pozbawiona ciała, a jednak wciąż żyjąca głowa. Poprzez oddzielenie od korpusu staje się ona elementem obcym, nieoswojonym i groźnym. Czyha na życie bohatera, prześladowuje go i próbuje doprowadzić do zguby. Jej działalność wynika z nienawiści, jaką czuje do swojego oprawcy, a jej jedynym celem staje się zemsta. Wątek ten zostanie użyty w jeszcze jednym opowiadaniu ze zbioru *Kwaidan*.

Historia zawarta w opowieści *Dyplomacja* w najpełniejszy sposób oddaje zainteresowanie epoki romantycznej tematem dekapitacji<sup>219</sup>. Fascynacja ta wiązała się często z eksperymentami naukowymi dotyczącymi dociekań nad świadomością człowieka po śmierci i tego, jak długo po niej dusza przebywa w ciele. Mario

<sup>217</sup> 化け物 (*bakemono*), 化ける (*bakeru*) – czasownik oznaczający „zmieniać się, przekształcać, zmieniać formę”. 物 (*mono*) – rzeczownik oznaczający „rzecz, przedmiot”. Dosłowne tłumaczenie brzmiałoby więc „istota/rzecz przekształcająca się”, co odpowiada charakterowi zmiennokształtnych zwierząt.

<sup>218</sup> W kontekście *Rokuro-kubi* Hearn należy wspomnieć o najsłynniejszej opowieści dotyczącej demonicznej latającej głowy. Legendarny samuraj Taira no Masakado jako jedyny w historii Japonii próbował samozwańczo ogłosić się cesarzem, a jego determinacja przezwyciężyła nawet śmierć. Według wierzeń po dekapitacji Masakado jego głowa nie ulegała zwykłemu rozkładowi, jej oczy stały się natomiast coraz bardziej złowieszcze i groźne, a po pewnym czasie przerażający byt zaczął mówić, domagając się odzyskania ciała. Ostatecznie wściekła głowa odleciała z Kioto, gdzie była trzymana, i udała się do Tokio, gdzie została pochowana. Legenda ta do dziś ma swoje materialne świadectwo w postaci świątyni poświęconej samurajowi. Wiara w działalność ducha Tairy no Masakado trwa do dziś. Kiedy w 1923 roku postawiono na miejscu świątyni budynek Ministerstwa Finansów, pracownicy zaczęli gwałtownie chorować (zdarzyły się przypadki śmiertelne). W 1940 roku w rocznicę śmierci Masakado w budynku wybuchł pożar, niszcząc go doszczętnie. Zob. *Taira no Masakado*, [w:] *Introducing the Heian period (794-1185)*, [on-line:] <https://heian-periodjapan.blogspot.com/2015/08/taira-no-masakado.html> – 20 V 2020.

<sup>219</sup> Motyw dekapitacji pojawia się również w Hearnowskim *Kottō: Being Japanese Curios, with Sunday Cobwebs*. Opisana zostaje tam historia kobiety, która wraz z synem musi przejść koło nawiedzzonego miejsca. Sytuacja ta jest wynikiem zakładu między pracownikami jednej z japońskich fabryk. Bohaterka, skuszona sową nagrodą, biegnie przez nawiedzone miejsce. Gdy trafia do swojego domu, wydaje jej się, że wyszła zwycięsko z próby, jednak gdy ściąga z pleców tobolek z dzieckiem, okazuje się, że nie ma ono główki. Zob. L. H e a r n, *Kottō...*, s. 3-7.

Praz zwraca uwagę na „najsłynniejszą” z obciętych głów, należącą do świętego Jana Chrzciciela, podarowaną Salome przez Heroda<sup>220</sup>. Temat ten podejmowało wielu twórców, jednak dziś najlepiej znany jest dramat sceniczny Oscara Wilde’a zatytułowany po prostu *Salome*. W jego finałowej scenie bohaterka całuje odciętą głowę Jana Chrzciciela w usta. Jeszcze bardziej szokujące, a jednocześnie odpowiadające estetyce okresu, jest dzieło Jules’a Laforgue’a *Moralités légendaires*, w którym autor karze Salome podłączyć głowę do urządzenia przewodzącego prąd. Bohaterka rozczarowuje się jednak, gdyż zamiast przemówić, głowa wykrzywia się jedynie komicznie<sup>221</sup>.

W *Dyplomacji* Hearn przedstawia opowieść opartą na tej romantycznej obsesji. Opisuje on egzekucję wykonaną w przydomowym ogrodzie pewnego *daimyō*. Skazaniec jest człowiekiem z ludu, który, by odsunąć od siebie karę, odwołuje się do swojej głupoty związanej z jego złym karmanem i mówi *daimyō*, że niegodziwością jest zabijać kogoś, kto popełnił przestępstwo ze względu na taką przypadłość.

Dodatkowo grozi panu feudalnemu, że jeśli egzekucja dojdzie do skutku, to powróci on jako duch, by go prześladować. Niezrażony tym zachowaniem *daimyō* prosi skazańca, by pokazał zebrany swoją determinację i po dekapitacji okazał siłę swojej woli, gryząc leżący w pobliżu kamień. Po wykonaniu egzekucji odcięta głowa toczy się w kierunku głazu, chwyta go zębami i po chwili wypuszcza. Prerażeni dworzanie przez kilka miesięcy po tym wydarzeniu żyją w strachu przed zemstą zza grobu i ostatecznie zwracają się do *daimyō* z prośbą, by pozwolił na nabożeństwo za spokój duszy skazańca. Pan tłumaczy im jednak, że spełnić się mogła jedynie ostatnia wola umierającego, a dzięki jego fortelowi ukierunkowała się ona na ugryzienie kamienia. Nie należy więc obawiać się żadnych nieprzyjemności ze strony zmarłego<sup>222</sup>.

Cała historia koncentruje się więc wokół trzech elementów: obciętej głowy, która wykazuje oznaki życia, przebiegłości *daimyō*, który potrafi pokonać nawet siłę nadprzyrodzoną, oraz lęku służby przed możliwością zemsty z zaświatów. Ten trzeci opiera się na japońskiej wierze w możliwość nawiedzeń przez szkodliwe duchy. Japończycy posiadają głęboką wiarę w *onryō*, zjawy osób, które zmarły w gniewie. Uważa się bowiem, że będą one szukać zemsty na żyjących. Istoty te najczęściej przedstawiane są jako dusze kobiet, których celem staje się niewierny kochanek lub mąż. Rzadziej występujące męskie *onryō* mszczą się za zniewagę, fałszywe oskarżenie bądź dokonane na nich morderstwo<sup>223</sup>. W większości

<sup>220</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 284-285.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 45-49.

<sup>223</sup> M.D. Foster, *Pandemonium...*, s. 6.

opowieści działalność duchów jest długotrwała i prowadzi do wielu nieszczęść, w tym śmierci członków rodziny prześladowanego, zguby jego samego, a w ekstremalnych przypadkach – do klęsk żywiołowych lub zaraz<sup>224</sup>.

Skazaniec u Hearna grozi *daimyō* tymi słowami: „tak pewnym jak to, że mnie zabijesz, jest to, że się zemszczę; z urazy, którą wywołasz, nadejdzie zemsta; a za zło zostanie odpłacone złem”<sup>225</sup>. Odwołuje się on więc do wiary w możliwość zemsty z zaświatów, licząc przy tym, że dzięki tym słowom uda mu się zmienić decyzję feudała.

Podobne zajście ma miejsce w *Biesiadzie widm* Aleksandra Dumasa, gdzie angielski sędzia skazał na śmierć szkockiego bandytę, a w trakcie wydawania wyroku „oczy skazańca rozblęły jakby płomieniem i pięści jego groźnie się zacisnęły. Nie zwróciłem na to uwagi, gdyż podobne groźby zdarzają się często”<sup>226</sup>. Wieczorem tego samego dnia do sędziego przyszedł kat, mówiąc, że więzień rzucił jakieś zaklęcie, dzięki któremu będzie mógł go straszyć. W obu opowieściach stykamy się więc z groźbą, jaką skazany stosuje wobec osoby wydającej wyrok. Szkot jednak zachowuje pełne spokoju oblicze i czeka na egzekucję, wiedząc, że jako duch będzie w stanie zemścić się na sędzim. Japończyk natomiast próbuje szantażować możnowładcę.

Zachowanie osób zagrożonych gniewem z zaświatów w obu tekstach jest skrajnie odmienne. *Daimyō* wierzy w możliwość zemsty ze strony skazańca i od razu stara się jej zapobiec. Sędzia z opowiadania Dumasa uważa, że skazaniec przysłał do jego domu zabójców, myśli więc jak człowiek racjonalny, co okaże się jego zgubą. *Daimyō* swoim podstępem był w stanie ochronić zarówno siebie, jak i swój dwór; przekierował ostatnią wolę skazańca na kamień, przez co nie był on już zdolny do czynienia dalszych szkód. Sędzia poprzez swoją niewiarę ściąga na siebie śmierć. Szkot pojawia się u niego w domu pod postacią widmowego kota, swoją własną, a w końcu szkieletu, który ciągłą obecnością doprowadza swojego wroga do śmierci<sup>227</sup>.

Drugi wątek – spryt *daimyō* i jego zdolność do przechytrzenia skazańca – jest elementem typowym dla baśni i folkloru na całym świecie. Dobry pan, występujący w słusznej sprawie, swoją mądrością może pokonać siły zła. Poprzez postępowanie oparte na wiedzy i znajomości praw rządzących światem magicznym i nadprzyrodzonym jest w stanie zapewnić swojemu dworowi spokój i bezpieczeństwo.

<sup>224</sup> A. Kozyra, *op. cit.*, s. 293-294.

<sup>225</sup> „So surely as you kill me, so surely shall I be avenged; out of the resentment that you provoke will come the vengeance; and evil will be rendered for evil”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 46.

<sup>226</sup> A. Dumas (ojciec), *op. cit.*, s. 92.

<sup>227</sup> *Ibidem*, s. 102-103.



Koncentruje on uwagę skazańca, który poprzez swoją rządę zemsty mógłby mścić się na nim i jego poddanych, na rzeczy tak trywialnej jak zwykły kamień.

Skupienie woli umierającego na jednym konkretnym przedmiocie pojawia się również w *Biesiadzie widm*. Nawrócony bandyta Artifaille otrzymał w darze od księdza złoty medalik z Matką Boską, który stał się jego największym skarbem. Wierzył bowiem, że dzięki niemu zostanie zbawiony. Po popełnieniu kolejnego przestępstwa Artifaille zostaje skazany na powieszenie. W europejskiej tradycji istniało prawo, według którego kat mógł zabrać wszystkie rzeczy należące do osoby skazanej. Artifaille chciał jednak za wszelką cenę zatrzymać medalik: „Nic mnie to nie obchodzi, chcę być powieszony z tym medalikiem [...]. Chcę, no co!”<sup>228</sup>. Nie tylko koncentracja woli na jednym obiekcie, ale również sposób jej wyrażenia wydają się zbieżne z tym opisanym w *Dyplomacji*: „«Więc spróbujesz ugryźć kamień?». «Ugryzę go!» – wykrzyknął mężczyzna w wielkiej złości – «Ugryzę go! – Ugryzę»”<sup>229</sup>. Mężczyznami kieruje pragnienie, które sprawia, że nie są oni w stanie myśleć o niczym innym poza wybranym przedmiotem. U Hearn skazaniec, czy też jego głowa, gryzie kamień. Artifaille, będąc już martwym, broni medalika tak skutecznie, że prawie wiesza kata, który próbował mu go odebrać<sup>230</sup>. Również wspomniany już szkocki bandyta koncentruje całą swoją wolę na jednym celu – jest nim sędzia i, ostatecznie spełnione, pragnienie jego śmierci<sup>231</sup>. Na podstawie tego opisu można wnioskować, że Hearn zauważał różnicę w postrzeganiu zjawisk nadprzyrodzonych przez Japończyków i ludzi Zachodu: dla tych pierwszych jawiły się one jako coś oczywistego, gdy dla tych drugich były czymś niecodziennym i podawanym w wątpliwość.

W *Dyplomacji* Hearn powraca do tematu siły ludzkiej woli, pokazując, że skazaniec dzięki swojej determinacji dokonał czegoś, co jest uznawane za niemożliwe. Pragnienia kierują również bohaterami opowieści Dumasa. Nienawiść wobec sędziego i pragnienie ochrony medalika sprawiają, że wola mężczyzn zamienia się w czyn nawet po ich śmierci.

Manifestacja determinacji zaprezentowana przez skazańca wprowadza zamęt na dworze *daimyō*. Służba powoli popada w psychozę, zaczyna dostrzegać ducha zmarłego w najzwyklejszych codziennych zjawiskach, takich choćby jak szmer bambusowych liści. Jedyną osobą, która nie ulega ogólnej panice, jest *daimyō*. Wie bowiem, że swoim fortem przechytrzył siłę nadprzyrodzoną. Spełnia on więc rolę mędrca-znawcy świata duchów.

<sup>228</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>229</sup> „Will you try to bite the stone? 'I will bite it!' cried the man, in great anger, – 'I will bite it! – I will bite'”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 46-47.

<sup>230</sup> A. D u m a s (ojciec), *op. cit.*, s. 140-141.

<sup>231</sup> *Ibidem*, s. 102-103.

Hearn nadaje zatem feudałowi rolę obrońcy i przewodnika, konkretyzując jego postać na europejską modłę. W japońskiej opowieści podstęp *daimyō* szybko zostałby zrozumiany przez poddanych zaznajomionych ze sposobami działania sił nadprzyrodzonych, władca nie musiałby go tłumaczyć, tracąc tym sposobem status mędrca-znawcy<sup>232</sup>.

Fortel feudała sprawia, że elementem fantastycznym w opowieści staje się ugryzienie kamienia przez oddzieloną od ciała głowę. Hearn w sposób szczegółowy opisuje moment wykonania wyroku przez *daimyō*:

Nastąpił błysk, świst i trzeszczące łupnięcie: związane ciało skłoniło się nad workami z ryżem, dwa długie strumienie krwi wytrysnęły z odciętej szyi i głowa potoczyła się po piasku. Toczyła się ciężko w kierunku kamienia<sup>233</sup> i nagle podskakując, złapała zębami górną jego krawędź, trzymała ją desperacko przez chwilę, aż w końcu upadła bezwładnie<sup>234</sup>.

Pisarz koncentruje się raczej na przedstawieniu makabry towarzyszącej egzekucji niż na samej manifestacji woli skazańca. Opis krwawych szczegółów służy do stworzenia atmosfery grozy, pozbawiając tej funkcji siłę nadprzyrodzoną. Rozwiązanie to jest charakterystyczne dla europejskiej literatury gotyckiej, w której przemoc uznawana była za wątek istotny w tworzeniu cech gatunku. Było to swoiste złamanie zasady *decorum*, które miało zaszokować i przerazić odbiorcę.

W celu zaszokowania odbiorcy w swojej *Biesiadzie widm* Dumas kilkakrotnie sięga do motywu odciętej głowy. Przedstawia mianowicie historię Jacquemina, który morduje swoją małżonkę Joannę. Zbrodnia szybko wychodzi na jaw, gdyż przerażony mężczyzna sam zgłasza ją merowi miasteczka. Tak opisuje popełniony przez siebie czyn:

Joanna klęczała, wyglądając jak winowajczyni, jak skazana. Podniosłem szablę i... trach! Nie wiem nawet, czy zdołała krzyknąć... Głowa jej potoczyła

<sup>232</sup> Na temat tego typu postaci więcej w podrozdziałach 3.1. oraz 3.6.

<sup>233</sup> U Hearn: *tepping-stone*. Kamień ten prawdopodobnie był jednym z tworzących ogrodową ścieżkę w stylu japońskim, stąd możliwość złapania go zębami za krawędź. Hearn nie dookreśla jednak, czy rzeczywiście był to ten rodzaj kamienia. W tłumaczeniu na japoński pojawia się zarówno określenie 飛び石 (*tobi ishi*) – oznaczające kamień w ogrodowej ścieżce, jak i 踏み石 (*fumiishi*) – które częściej odnosi się do stopnia, schodu. Zob. *Diplomacy* (駆け引き) ラフカディオ・ハーン 怪談より, [w:] 説話の力, [on-line:] <http://setsuwa.web.fc2.com/stories/Yakumo.Diplomacy.html> – 20 V 2020.

<sup>234</sup> „There was a flash, a swish, a crunching thud: the bound body bowed over the rice sacks, – two long blood-jets pumping from the shorn neck; – and the head rolled upon the sand. Heavily toward the stepping-stone it rolled: then, suddenly bounding, it caught the upper edge of the stone between its teeth, clung desperately for a moment, and dropped inert”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 47.

się. [...] Skoczyłem, aby chwycić głowę, która toczyła się podczas gdy ciało Joanny drgało kurczowo. [...] Chwyciłem głowę, a raczej ona mnie chwyciła... Patrzcie!<sup>235</sup>

Mężczyzna ponadto pokazuje zebrany palec, w który ugryzła go głowa zmarłej, widnieją na nim głębokie ślady po zębach. Kobieta zostaje porównana do skazańca, ginie, klęcząc, a do dekapitacji użyta zostaje szabla. Wszystkie te elementy w widoczny sposób znajdują swoje odzwierciedlenie w opowieści Hearna. Nawet motywacja głowy Joanny jest podobna do tej, jaka powodowała skazańcem z *Dyplomacji* – chce ona zemsty na swoim kacie.

W dalszej części *Biesiady widm* pojawia się odcięta głowa, która zgrzyta zębami<sup>236</sup>, inna oblewa się rumieńcem, a ostatnia nie tylko płacze i wzywa ukochanego po imieniu, ale również go całuje.

Zerwałem się oszalały, [...]. Stół przewrócił się, pociągając za sobą świecę, która zgasała, głowę, która się potoczyła, i mnie samego półprzytomnego. Leżąc na podłodze, miałem wrażenie, że głowa zsuwa się ku mnie po spadzistych płytach, a wargi dotykają moich ust<sup>237</sup>.

Odcięta głowa dokonuje więc czynu z założenia niemożliwego. Miłość dziewczyny sprawia, że nawet po śmierci pragnie ona pożegnać się z ukochanym. Tak jak u Hearna prawa rządzące życiem i śmiercią zostają zachwiane przez siłę ostatniej woli skazanego.

W *Dyplomacji* Hearn bardzo lekko traktuje realia kulturowo-historyczne. Miejscem akcji czyni ogród znajdujący się przy pałacu nieznanego z imienia *daimyō*. W Japonii egzekucje miały charakter publiczny i odbywały się na specjalnie wyznaczonym do tego miejscu. Feudał nie poświęciłby dobrowolnie swojej prywatnej własności na miejsce kaźni<sup>238</sup>. Krew w kulturze japońskiej stanowi temat tabu, ludzi mających z nią styczność uznaje się za nieczystych, a teren nią skażony przez długi okres nie nadawałby się do użytkowania<sup>239</sup>.

Skazaniec pochodzi z ludu, co sam deklaruje, jednak zostaje stracony przez obcięcie głowy. Metoda ta rzadko była stosowana wobec osób niskiego stanu, na

<sup>235</sup> A. Dumas (ojciec), *op. cit.*, s. 35-36.

<sup>236</sup> *Ibidem*, s. 55-56.

<sup>237</sup> *Ibidem*, s. 87-88.

<sup>238</sup> A. Stanley, *Adultery, Punishment, and Reconciliation in Tokugawa Japan*, „The Journal of Japanese Studies” vol. 33, 2007, no. 2, s. 309-310.

<sup>239</sup> J. Tubielewicz, *Historia...*, s. 280-281.

ogół były one wieszane – ten rodzaj kary miał je dodatkowo upokorzyć. Dekapitacja kojarzona była z częścią rytuału *seppuku*, który był zarezerwowany jedynie dla warstwy samurajskiej. Co więcej, u Hearna egzekucję wykonuje sam *daimyō*. W Japonii funkcjonował natomiast zawód kata, który traktowany był w ten sam sposób jak w Europie. Ludzie parający się tym zawodem znajdowali się poza nawiasem społeczeństwa, dlatego feudal nie podjąłby się sam tego czynu<sup>240</sup>. Hearn ignoruje te fakty, by stworzyć opowieść grozy, w której najważniejszym elementem będzie samo nadprzyrodzone zdarzenie, a nie okoliczności mu towarzyszące. Pomimo to świat przedstawiony jest światem w zupełności realnym, przypominającym warunki panujące na japońskim dworze już od okresu Kamakura.

W opowieści można wyróżnić dwie postacie pierwszoplanowe: skazańca i *daimyō*, oraz bohatera zbiorowego, którym jest służba dworska. Skazaniec pochodzi z ludu, sam określa siebie mianem prostaczka i głupca, na co też powołuje się, by uniknąć kary. Nie jest on postacią szczególnie zindywidualizowaną, jednak w porównaniu do bohaterów innych opowieści ze zbioru jawi się mniej jako typ, a bardziej jako człowiek z krwi i kości. Podobnie jest z *daimyō*, który nie tylko reprezentuje swoją postawą inteligencję i spryt, ale również sprawiedliwość. Dopiero po zestawieniu obu postaci widać, że ponownie pisarz tworzy pewne typy, które budują akcję opowiadania dzięki kontrastowi. Dworzanie pozbawieni są indywidualności i zaprezentowani jako lękliwi oraz zabobonni, dzięki temu w wyraźny sposób podkreślona zostaje mądrość *daimyō*. Głowa upiora wgryzająca się w kamień wzbudza w nich przerażenie. Lęk przed zemstą skazańca doprowadza ich do psychozy, objawiającej się widzeniem i słyszeniem rzeczy, których tak naprawdę nie ma. Element nadprzyrodzony wywiera więc ogromny wpływ na funkcjonowanie świata przedstawionego i jego bohaterów.

W opowiadaniu *Dyplomacja* postacie nie są scharakteryzowane w kategoriach dobra i zła. Ich podział następuje w odniesieniu do mądrości i rozsądku, reprezentowanych przez pana feudalnego, oraz zabobonnych wierzeń w zemstę zza grobu, jakie wykazują skazaniec i dworzanie. *Daimyō* oceniany jest pozytywnie, pozostali natomiast traktowani są w sposób pobłażliwy jako ludzie niewykształceni, prości. Różnica w statusie społecznym postaci jest dodatkowo podkreślona przez ich sposób wypowiedzania się. Skazaniec używa potocznego języka i przedstawia swoje emocje wprost. *Daimyō* operuje językiem dworskim, wyraża się za pomocą form liczby mnogiej („Powinniśmy pozwolić ci”<sup>241</sup>), by podkreślić swoją godność i dostojeństwo.

<sup>240</sup> *Ibidem*, s. 280-281.

<sup>241</sup> „We shall allow you”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 46-47.

Historia skazańca przekazana jest czytelnikowi z perspektywy narratora trzecioosobowego, wszechwiedzącego. Stylizacja na podanie ustne jest obecna również w tym opowiadaniu. Przejawia się ona nie tylko przez niedookreślenie miejsca i czasu akcji, ale też w takich elementach, jak na przykład budowa zdań, które są krótkie i nie zawierają zbędnych członów. Nauka płynąca z *Dyplomacji* niesie przesłanie typowe dla podań ludowych. Dobrzy są sprytni i wygrywają, źli mają ograniczoną inteligencję, poddają się swojemu gniewowi, przez co tracą.

Hearn ponownie wprowadza do tekstu japońskie terminy. *Yashiki*<sup>242</sup> oznacza rezydencję i stanowi orientalny ozdobnik w tekście. Pozostałe wtrącenia wiążą się z buddyzmem, pojawia się więc nazwa *segaki*<sup>243</sup>, która zostaje w tekście wytłumaczona przez autora, oraz *karma*, prawdopodobnie uznana przez Hearna za termin na tyle oczywisty, że niewymagający wyjaśnienia.

Kompozycja opowiadania ma charakter zamknięty. Z całej opowieści dowiadujemy się o próbie szantażu, jaką podjął skazaniec wobec *daimyō*, oraz o lęku służby przed straszną kłatwą zmarłego. Scena finałowa wyjawia nam, z jakiego powodu strach dworzan był bezpodstawny, i jednocześnie kończy całą historię. Akcja *Dyplomacji* koncentruje się na scenie egzekucji i wyjaśnieniach, jakich udzielił *daimyō* dworzanom na temat zniwelowania kławy. Nie wiemy jednak, co dzieje się pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami i jakie „nieistniejące” rzeczy widziała służba pałacowa.

Czas akcji rozciągnięty jest na kilka miesięcy, jednak czytelnikowi przedstawione zostają jedynie dwa wydarzenia z życia dworu, które rozgrywają się na przestrzeni kilku godzin. W tekście brakuje odniesień, które mogłyby pomóc umiejscowić opisane wydarzenia w jakiejś konkretnej epoce. Podobnie ma się kwestia miejsca akcji. Wiemy jedynie, że egzekucja odbywa się w przypałacowym ogrodzie, nie zostaje podana jednak ani nazwa wioski, ani prefektury. Nie pada również nazwisko *daimyō*, który wykonał wyrok.

W *Dyplomacji* Hearn w najpełniejszy sposób przedstawia świadectwo gustu estetycznego wykształconego na podstawie romantycznej literatury, a także fascynacji, jaką w pisarzach tego okresu budziła dekapitacja. Treść opowiadania zostaje zepchnięta na drugi plan na rzecz demonstracji dokonania przez odciętą głowę pozornie niemożliwego czynu. Pisarz rezygnuje z rozbudowanych opisów i dialogów oraz zachowania prawdopodobieństwa realiów historycznych, koncentrując się na przedstawieniu zjawiska wykraczającego poza ludzkie rozumienie. Głowa i ugryzienie przez nią kamienia stanowią o nadprzyrodzoności opisu,

<sup>242</sup> 屋敷 (*yashiki*) – rezydencja, włości.

<sup>243</sup> 施餓鬼 (*segaki*) – ceremonia poświęcona głodnym duchom, mająca ulżyć im w cierpieniu.

ukazując siłę woli, która jest w stanie pokonać nawet śmierć. Groteskowość tego przedstawienia, poparta opisem dekapitacji – tryskająca krew i głowa tocząca się w kierunku kamienia – ma na celu wprowadzenie uczucia grozy i zaszokowanie odbiorcy. Prowadzi to do przesunięcia wątku charakterystycznego dla porewolucyjnej literatury francuskiej, w której motyw ożywającej głowy występował nagminnie, do japońskiego ogrodu. Zmienione zostaje tu jedynie miejsce akcji, a wydarzenia i motywacje bohaterów pozostają typowe dla zachodnich powieści wieku XVIII i XIX.

Wszystkie trzy historie, *Mujina*, *Rokuro-kubi* oraz *Dyplomacja*, zbudowane są wokół motywu ludzkiej głowy, która staje się w nich elementem budzącym grozę. W pierwszej pojawia się ona jako pozbawiona rysów twarzy, przez co w pewnym sensie jest martwa, bo odarta z człowieczeństwa. Opowieść wiąże się ze wspomnieniami Hearn z okresu dzieciństwa, a i ich reminiscencje znajdują się w tekście. Mroczne korytarze irlandzkiego domu stają się tokijskimi ulicami, a nawiedzająca je kuzynka zostaje przekształcona w *nopperabō* – istotę znajdującą przyjemność w straszaniu ludzi.

W *Rokuro-kubi* opisana zostaje głowa żyjąca pomimo oddzielenia od ciała. Staje się ona groźnym fetyszem zagrażającym życiu bohatera. Budzi grozę i sprzeciw, jako coś, co nie powinno zaistnieć w poprawnie funkcjonującym świecie. Nawet jej unicestwienie nie sprawia, że porządek rzeczy zostaje przywrócony, trwa ona bowiem uparcie przy bohaterze, dając świadectwo swojej nienawiści. Dopiero przekazanie jej innej osobie pozbawia ją mocy.

W *Dyplomacji* odcięta głowa staje się uosobieniem woli i zawziętości. W tym opowiadaniu Hearn daje pełne świadectwo swojej fascynacji tematyką dekapitacji wyniesionej z europejskich lektur. Zainteresowanie kwestią tego, co dzieje się z ludzkim ciałem po śmierci, jak długo jest ono świadome i zdolne do ruchu, jest widoczne w tekście opowieści. Kwestia siły woli i determinacji człowieka to temat ciągle powracający w twórczości Hearn, związany z popularną w tym okresie ideą mesmeryzmu.

Te trzy opowieści w jasny sposób pokazują, jak duży wpływ na twórczość pisarza miały jego osobiste doświadczenia, a także pasjonujące go lektury. Rezygnuje on z przedstawiania poprawności realiów kulturowo-historycznych na rzecz ukazania swoich lęków i obaw. Utwory stają się przez to bardziej osobiste, a zjawiska i zdarzenia w nich przedstawione wzbudzają grozę. Jednocześnie opowieści tracą w ten sposób na autentyczności, która zostaje zastąpiona romantyczną obsesją związaną z ożywającą odciętą głową.



## 4.5. Niespokojne dusze

Duchy i wiara w ich działalność odgrywały ważną rolę w życiu Lafcadio Hearn. Pisarz był przekonany o ich istnieniu, możliwości ich ujrzenia, a także o ich oddziaływaniu na ludzką rzeczywistość. Jako kilkuletni chłopiec Hearn widywał zjawy zamieszkujące stare irlandzkie domostwo, w którym ówczesnie mieszkał. Bujna wyobraźnia chłopca kazała mu wierzyć w odwiedziny duchów w jego pokoju, powodując u niego nerwowość i wywołując gniew jego głęboko wierzących opiekunów. Zakaz wspominania o nocnych odwiedzinach, jaki narzuciła Hearnowi pani Brenane, przyniósł odwrotny do zamierzonego skutek – chłopiec jeszcze częściej widywał zjawy, a wśród nich pojawia się nawet jego kuzynka, wspomniana już Jane. W późniejszych latach Hearn tak opisywał koszmary z lat dziecięcych:

Dla mnie ciemność zawsze była zaludniona kształtami wywołującymi uczucie przerażenia (terroru). Jak daleko sięga moja pamięć, cierpiałem z powodu koszmarnych snów, a kiedy się budziłem, zawsze mogłem zobaczyć pochodzące z nich kształty, czające się gdzieś w cieniu pokoju. Po chwili znikwały, ale przez chwilę zdawały się rzeczywistością. I zawsze były to te same postacie... Czasem, bez jakichkolwiek poprzedzających je snów, widywałem je w porze zmierzchu...<sup>244</sup>

Z wiekiem wizje te stały się elementem jego twórczości. Pracując dla amerykańskich gazet, pisał o lokalnych duchach, a w 1887 roku wydał zbiór opowiadań *Some Chinese Ghosts*. W jego książkach związanych z Japonią wątek nadprzyrodzony stanowił jeden z głównych tematów.

Pisarz bardzo często używa w swoich dziełach wyrazów takich jak *ghostly* oraz *ghostliness*, czyli „widmowy, duchowy”, ale również „upiorny”, a także „widmowość, duchowość, upiorność”. Określenia te pojawiają się najczęściej w kontekście opisu atmosfery panującej w Japonii, jej przyrody i wierzeń. Atmosfery tej uczył się Hearn od swej małżonki, Setsuko, która, jak już wiemy, była jedną z pierwszych osób opowiadających mu japońskie historie o duchach:

---

<sup>244</sup> „Partly because the dark had always been peopled for me with shapes of terror. So far back as memory extended, I had suffered from ugly dreams; and when aroused from them I could always see the forms dreamed of, lurking in the shadows of the room. They would soon fade out; but for several moments they would appear like tangible realities. And they were always the same figures.... Sometimes, without any preface of dreams, I used to see them at twilight-time...”. Zob. L. H e a r n, *Shadowing*, Boston 1900, s. 239.

[...] w ponure wieczory, przy celowo przygaszonej lampie. Zawsze zdawał się słuchać tak, jakby ze strachu wstrzymywał oddech. W sposób tak uważny i lękliwy, że powtarzałam opowieść jeszcze raz, z większym naciskiem. Nasz dom stawał się wtedy nawiedzonym domem...<sup>245</sup>

Dla Hearna Kraj Kwitnącej Wiśni stał się krainą znajdującą się na pograniczu dwóch światów: nadprzyrodzonego oraz rzeczywistego; miejscem, w którym zjawy i ludzie wpływają na swoje losy i koegzystują. Nie dziwi więc, że w *Kwaidanie* znalazły się opowieści o relacjach pomiędzy duchami a ludźmi. W opowieściach *O lustrze i dzwonie* oraz *Śmiertelny sekret* Hearn porusza kwestię tego, w jaki sposób zjawy egzekwują swoją wolę w świecie żywych i jak wpływają na ich losy.

Opowiadanie *O lustrze i dzwonie* ma specyficzną budowę, w której właściwa treść historii zostaje zakłócona przez krótki esej Hearna dotyczący znaczenia terminu *nazoraeru*<sup>246</sup>. Ten japoński czasownik oznaczać może wiarę w rytualne zastępowanie konkretnej rzeczy jej wyobrażaniem, na przykład dzwonu z brązu miską z tego samego tworzywa, żywych kwiatów – papierowymi, prawdziwych zwierząt – ich glinianymi odpowiednikami. Wiara i intencja sprawiały, że przedmiot nabierał mocy i oddziałował na rzeczywistość w taki sam sposób, w jaki działałby jego pierwowzór. Zależność ta przebiegała w obie strony – czynności podejmowane wobec ekwiwalentu odnosiły identyczny skutek na oryginalnym przedmiocie.

Główny wątek opowieści koncentruje się na próbie wytopienia dzwonu dla świątyni Mugenyama w Totomi<sup>247</sup>. By możliwe było jego powstanie, mnisi poprosili mieszkanki wioski o oddanie starych luster, które miały zostać wykorzystane jako tworzywo. Była to praktyka powszechna w Japonii<sup>248</sup>. Jedna z kobiet, młoda wieśniaczka, będąca przyczyną wszystkich późniejszych perypetii, oddała swoje lustro, jednak żałowała tego skrycie, gdyż była to pamiątka rodzinna. Przedmiot

<sup>245</sup> „[...] in dreary evenings, with the lamp purposely dimly lighted. He seemed always to listen as if he were withholding breath for fear. His manner, so eagerly attentive and looking fearful, made me tell the story with more emphasis. Our house was, as it were, a ghost-house on those times...”. Zob. E. B i s l a n d, *op. cit.*, vol. 1, s. 145.

<sup>246</sup> 準える (*nazoraeru*) – imitować, zastępować, być na kształt/wzór.

<sup>247</sup> Obecnie Shizuoka.

<sup>248</sup> Hearn opisuje następująco w *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan* stosy luster, które oglądał w świątyni w miejscowości Hakata: „But there is only the head. What supports it above the pavement of the court is hidden by thousands of metal mirrors heaped up to the chin of the great dreamy face. A placard beside the gateway explains the problem. The mirrors are contributions by women to a colossal seated figure of Buddha—to be thirty-five feet high, including the huge lotus on which it is to be enthroned. And the whole is to be made of bronze mirrors. Hundreds have been already used to cast the head; myriads will be needed to finish the work”. Zob. L. H e a r n, *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan*, Boston–New York 1895, s. 76.

należał wcześniej do jej matki i babki, wiązały się z nim również wspomnienia z dzieciństwa bohaterki. Niestety, kobieta była uboga i nie było jej stać na odkupienie lustra, które zaczęła uważać za kawałek swojej duszy.

Podczas przetwarzania luster okazało się, że jedno z nich nie chce poddać się procesowi. Podejrzewano, że dzieje się tak na skutek zbyt długiego przywiązania właścicielki do przedmiotu, a także żalu, jaki odczuwała z powodu jego utraty. Bardzo szybko odkryto, że oporne lustro należało do młodej wieśniaczki, a gdy wieść o jej samolubstwie rozeszła się we wsi, upokorzona kobieta utopiła się w jeziorze. Przed śmiercią powiedziała jednak, że ten, kto rozbije dzwon, otrzyma od jej ducha ogromne bogactwo. Wielu próbowało tego dokonać, a hałas, który czynili, był tak duży, że mnisi zdecydowali się na wrzucenie dzwonu do bagna. Jednak jego historia pozostała żywa w pamięci ludzi.

Pewnego dnia Umegae, dama dworu, która pragnęła pomóc swemu przyjacielowi, przypomniała sobie opowieść o dzwonie. Postanowiła uderzać w brązową misę tak długo, aż ją rozbije. Gdy tego dokonała, pewien nieznajomy podarował jej 300 *ryō*<sup>249</sup>, o które prosiła. Informacja o tym zdarzeniu szybko rozniosła się po Japonii. Pewien niestroniący od uciech wieśniak postanowił więc zbudować dzwon z gliny i zdeptać go, licząc na zysk. W odpowiedzi pojawiła się przed nim kobieta w białym kimonie, która ofiarowała mu zakryty słój. Gdy po przybyciu do domu wieśniak otworzył słój, okazało się, że jest on pełen czegoś tak straszego, że nawet sam Hearn nie chciał tego nazywać<sup>250</sup>.

W swojej twórczości pisarz kilkakrotnie nawiązywał do motywu lustra. Wątek ten łączył z japońskim powiedzeniem *kagami wa onna no tamashii*<sup>251</sup> – „lustro jest duszą kobiety”, wierzone bowiem, że przedmiot ten, jego wygląd i sposób, w jaki dba o niego właścicielka, oddaje jej prawdziwą osobowość<sup>252</sup>. W *Glimpses of Unfamiliar Japan* Hearn używa tej symboliki do zaprezentowania opowieści o nienawiści między żoną i konkubiną, tak wielkiej, że nawet ich lustra z sobą walczyły<sup>253</sup>. Lustro jest również centralnym motywem wspomnianej jedynie przez Hearna opowieści *Matsuyama no Kagami*, pochodzącej z *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan*. Jej bohaterką jest młoda dziewczyna, która patrząc w lustro, była przekonana, że widzi twarz swojej zmarłej matki. Ojciec dziewczyny, nie chcąc jej ranić, nigdy nie wytłumaczył jej, że to, co widzi, to jedynie odbicie jej własnej twarzy<sup>254</sup>.

<sup>249</sup> 両 (*ryō*) – jedna z dawnych jednostek walutowych w Japonii.

<sup>250</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 53-61.

<sup>251</sup> 鏡は女の魂 (*kagami wa onna no tamashii*) – japońskie przysłowie „lustro jest duszą kobiety”.

<sup>252</sup> 鏡は女の魂, [w:] ことわざ, [on-line:] <http://kotowaza.nikiran.info/854.html> – 20 V 2020.

<sup>253</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 426.

<sup>254</sup> L. Hearn, *Out of...*, s. 81-82.

W *The Romance of the Milky Way and Other Studies & Stories* pojawia się historia zatytułowana *The Mirror Maiden*, której bohaterką jest dziewczyna będąca duchem zwierciadła przekazywanego z pokolenia na pokolenie wśród japońskich rodów spokrewnionych z dworem cesarskim<sup>255</sup>. Dla Hearna lustro było więc nie- rozerwalnie związane z kobiecością i sposobem, w jaki bohaterki jego opowieści oddziaływały na ten przedmiot.

W opowiadaniu *O lustrze i dzwonie* lustro staje się tak bliskie sercu młodej wieśniaczki, że kierowane jej wolą nie daje się przetopić. W literaturze europejskiej nośnikiem ludzkiej woli często stawały się obrazy, którym, tak jak zwierciadłom, przypisywano zdolność zachowania w sobie fragmentów ludzkiej duszy. W *Domu o siedmiu szczytach* Nathaniela Hawthorne'a pojawia się portret pułkownika Pyncheona, który tak silnie zrósł się z domem, że nie było możliwości zdjęcia go ze ściany, co więcej, gdy duch mężczyzny się irytował, obraz ożywał i poruszał się w swoich ramach<sup>256</sup>.

Théophile Gautier w *Omfali. Historii w stylu rokoko* pozwala woli swojej bohaterki zawładnąć tapiserią. Zjawa kobiety wykorzystuje dzieło, by nawiedzać młodych mężczyzn nocujących w pokoju, w którym zostało ono zawieszone. Tapiseria zdaje się odporna na działanie czasu, a jeden z bohaterów odnajduje ją po latach w idealnym stanie u handlarza antykami<sup>257</sup>.

Okazuje się więc, że przedmioty związane w silny sposób z człowiekiem podlegają jego woli, stając się przy tym odpornymi na działania zewnętrzne. U Hearna próby przetopienia lustra nie przynoszą najmniejszego skutku, a w dziełach osadzonych w realiach zachodnich obraz i tapiseria nie starzeją się, co zapewnia trwanie przedstawionym na nich postaciom. W *Kwaidanie* panowanie uczuć kobiety nad zwierciadłem kończy się, gdy ta popełnia samobójstwo. Złość i wstyd odczuwane przez bohaterkę w chwili śmierci sprawiły – podobnie jak w przypadku skazańca z opowiadania *Dyplomacja* – że jej ostatnia wola wpłynęła na dzwon. Obietnica kobiety: „osobie, która zniszczy dzwon, uderzając w niego, podarowane przeze mnie zostanie wielkie bogactwo”<sup>258</sup> pozwala jej zyskać pewność, że dzwon będący powodem jej nieszczęścia zostanie ostatecznie zniszczony. W ten sposób zyskuje ona ponownie władzę nad przedmiotem, już jako duch, a jej życzenie decyduje o jego dalszych losach.

<sup>255</sup> L. Hearn, *The Romance...*, s. 134.

<sup>256</sup> N. Hawthorne, *Dom o siedmiu szczytach*, tłum. B. Bułtawa, Warszawa 1982, s. 217-218.

<sup>257</sup> T. Gautier, *Omfala: Historia w stylu rokoko*, [w:] *Stopa mumii i inne opowiadania fantastyczne*, tłum. E. Bąkowska, K. Dolatowska, J. Parandowski, Warszawa 1980, s. 46-48.

<sup>258</sup> „[...] to the person who breaks that bell by ringing it, great wealth will be given by the ghost of me”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 55-56.

Hearn podaje w opowieści nazwę dzwonu (Mugen-Kane<sup>259</sup>) oraz stwierdza, że został on pogrzebany w bagnie, by zapewnić spokój mieszkańcom wioski<sup>260</sup>. Miano to oraz fakt, że przedmiot został ukryty przed ludźmi, odsyła do istniejącej, choć odmiennej w treści japońskiej legendy. Opowieść o *Piekielnym* czy też *Milczącym dzwonie* związana jest z górą Awagatake, która tak jak świątynia z omawianej tu opowieści znajduje się w prefekturze Shizuoka. Według jednej z najwcześniejszych wersji historii u jej podnóża mieszkał *yamabushi*<sup>261</sup>, który postanowił zbudować dzwon poświęcony Fudō Myō-ō. Szybko okazało się, że przedmiot stworzony przez mnicha posiada moc spełniania życzeń. Ludzie z całego kraju pojawiali się pod Awagatake, żeby tylko w niego uderzyć, a wielu z nich przypłaciło to życiem. Widząc stopień ludzkiej chciwości oraz niebezpieczeństwa, jakie niesie z sobą istnienie dzwonu, *yamabushi* postanowił wykopać studnię i umieścić w niej swoje dzieło<sup>262</sup>. Tak jak w tekście Hearna dzwon zostaje ostatecznie ukryty przed ludźmi w ziemi, by nie czynił już więcej szkód.

Inne warianty tej legendy są zdecydowanie bardziej mroczne i tłumaczą pochodzenie nazwy dzwonu. Według nich dawał on nieskończone bogactwo, w zamian jednak osoba, która w niego uderzyła, szła po śmierci prosto do buddyjskiego odpowiednika piekła<sup>263</sup>. Opowieści z okresu Edo wiążą z Mugen no Kane historie związane z nieszczęśliwą miłością i poświęceniem, w których to piękne kurtizany oddawały swoje dusze celem uzyskania bogactw dla swoich, nie zawsze wiernych, kochanków<sup>264</sup>.

U Hearna to jednak kobieca wola i złość sprawiają, że dzwon nabywa magicznych właściwości. Zabieg ten spłyca całość historii i pozbawia ją znacznego fragmentu wątku moralizatorskiego, który pisarz wprowadza dopiero w drugiej części. Opowieść traci również wartości poznawcze, ze względu na odejście od tradycyjnych ludowych elementów. Decydując się na te zmiany, Hearn prezentuje swoje świadectwo odbioru – kobieca próżność połączona ze złością składają się na charakterystykę europejskich *femme fatale*, postaci popularnych w XIX wieku. W kształtowaniu tego typu bohaterek często wykorzystywano chęć zemsty,

<sup>259</sup> Mugen-kane – (鐘) *kane* – to po japońsku dzwon, *mugen* natomiast może mieć różnorakie znaczenie w zależności od znaków, jakie zostały użyte do zapisu słowa 無限 – wieczny, 夢幻 – fantastyczny, niesamowity. Hearnowi prawdopodobnie chodziło o pierwsze znaczenie.

<sup>260</sup> *Ibidem*, s. 56-57.

<sup>261</sup> 山伏 (*yamabushi*) – określany często jako górski mnich asceta, praktykujący *shugendō*, górską ascezę. Zob. J. T u b i e l e w i c z, *Shugendō*, [w:] *Kultura...*, s. 298.

<sup>262</sup> 遠州七不思議 無間の鐘, [w:] 豊橋心霊散歩, [on-line:] <https://shinreisanpo.blog.fc2.com/blog-entry-103.html> – 20 V 2020.

<sup>263</sup> *Muken no kane bell*, [w:] Edo – the Edopedia, <https://edoflourishing.blogspot.com/2017/07/muken-no-kane-bell.html> – 20 V 2020.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

ukazaną jako nadrzędny motyw ich postępowania. To właśnie na nim koncentruje się pisarz, prezentując młodą wieśniaczkę. Intensywność uczucia, jakim darzyła najpierw zwierciadło, a później dzwon, definiuje całą jej postać. Poprzez nakłanianie ludzi do zniszczenia dzwonu może ona zemścić się na znienawidzonym przedmiocie i, poniekąd, także na ludziach, którzy ją napiętnowali. Również wątek oddziaływania ludzkiej woli na przedmioty nieożywione wiąże się z zachodnią myślą mesmeryczną, typową dla XVIII i XIX wieku<sup>265</sup>.

W drugiej części historii pojawia się opis prób wypełnienia ostatniego życzenia czy też zrealizowania obietnicy młodej wieśniaczki. W opowieści Hearn wiąże się to z otrzymaniem od ducha bogactwa, pisarz nie tłumaczy jednak, skąd miałyby ono pochodzić, gdyż wcześniej w tekście zaznacza, że bohaterka nie należała do osób majątnych. Tę nieścisłość można tłumaczyć w dwojaki sposób: założeniem, że po przejściu w zaświaty kobieta zyskała dostęp do jakichś magicznych dóbr, lub tym, że Hearn znał oryginalną historię dzwonu Mugen no Kane. Wtedy pojawienie się pieniędzy w oczywisty sposób wiązałoby się z umową, że dusza osoby, która je posiada, od razu trafia do piekła. Oznaczałoby to, że Hearn znał podanie, jednak albo go nie zrozumiał, albo zdecydował się na jego całkowite przekształcanie. Pierwszą osobą, która próbuje spełnić prośbę zjawy, jest Umegae, używająca w tym celu

[...] misy z brązu i przywołując mentalny obraz dzwonu, uderzała w nią, póki jej nie złamała, a gdy ta pękła, krzyknęła o stu sztukach złota. Gościa tawerny, w której zatrzymała się para, zaintrygowała przyczyna hałasu i płaczu, gdy dowiedział się o problemach Umegae, podarował jej trzysta ryō w złocie<sup>266</sup>.

Z tekstu wynika więc, że sposób pozyskania pieniędzy nie miał w sobie żadnego elementu grozy, a był raczej szczęśliwym zbiegiem okoliczności<sup>267</sup>. Fragment ten znajduje swoje wyjaśnienie w sztuce *kabuki*, która mogła być kolejnym źródłem inspiracji dla Hearn. W niej Umegae jest kochanką wspomnianego w tekście samuraja nazywającego się Kajiwara Kagesue, który należał jednak do klanu Genji, a nie Heike, jak twierdzi pisarz. Samuraj popadł w niełaskę i znalazł się w ciężkiej sytuacji finansowej. Umegae, która kochała go nad życie, przypomniała

<sup>265</sup> O czym szerzej w rozdziale 3.3.

<sup>266</sup> „[...] a basin of bronze, and, mentally representing it to be the bell, beat upon it until she broke it,—crying out, at the same time, for three hundred pieces of gold. A guest of the inn where the pair were stopping made inquiry as to the cause of the banging and the crying, and, on learning the story of the trouble, actually presented Umegae with three hundred ryo in gold”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 59.

<sup>267</sup> *Ibidem*.



sobie wtedy historię o Mugen no Kane. W sztuce teatralnej używa jako ekwiwalentu dzwonu zbiornika na wodę, w który uderza czerpakiem. W efekcie zniszczenia przedmiotu z nieba spada złoto. Szybko okazuje się, że pieniądze zostały rzucone z balkonu nad komnatą kobiety przez przebywającą tam wtedy matkę Kajiwary. Oryginalny dramat jest więc pozbawiony wątku nadprzyrodzonego, a koncentruje się na intrygach dworskich z okresu wojny Gempei<sup>268</sup>.

W swojej wersji opowieści Hearn tworzy typową historię grozy poprzez użycie wątku ostatniej woli jako centralnego punktu odniesienia, wokół którego zbudowana jest cała fabuła. Pisarz nie wyjaśnia, kto ani z jakich pobudek podarował Umegae pieniądze, pozwala więc czytelnikowi przypuszczać, że na zdarzenie mogła mieć wpływ siła nadprzyrodzona. Nieznajomy mężczyzna mógł być wysłannikiem ducha lub zjawą w odmienionej formie. W pewnym stopniu pisarz potwierdza te domysły, prezentując losy następnego bohatera, który próbował szczęścia w zniszczeniu dzwonu. Zbudował on swój model przedmiotu z błota i po prostu go zdeptał. Efektem tego czynu jest pojawienie się spod ziemi „postaci na biało ubranej kobiety z długimi włosami powiewającymi wokół niej”<sup>269</sup>. Opis kobiety – biały strój oraz długie, rozpuszczone i rozwiane włosy – jest klasycznym przedstawieniem japońskiego ducha – *yūrei*. Hearn wprowadza do fabuły postać zjawy, należącej najprawdopodobniej do nieszczęsnej właścicielki lustra, które nie chciało się stopić. W ten sposób pisarz jednoznacznie czyni z *O lustrze i dzwonie* opowieść grozy.

W zachodniej literaturze ostatnia wola wiąże się na ogół z nałożeniem jakiegoś nakazu lub zakazu. W *The Romance of Certain Old Clothes* Henry’ego Jamesa życzeniem umierającej kobiety jest, by cała posiadana przez nią biżuteria i wszystkie ubrania zostały zachowane dla jej małej córeczki. Mąż kobiety godzi się na to, jednak za namową swojej drugiej żony łamie dane słowo. Cała sytuacja kończy się tragicznie, gdyż duch zmarłej manifestuje swoją obecność i doprowadza do śmierci kobiety, która ośmieliła się otworzyć kufer z jej ukochanymi przedmiotami<sup>270</sup>. James, podobnie jak Hearn, koncentruje się na rzeczach bliskich sercu bohaterki, a jednocześnie związanych z koligacjami rodzinnymi. Młoda wieśniaczka z *Kwaidanu* odziedziczyła lustro po matce, postać z *The Romance of Certain Old Clothes* chciała natomiast przekazać swoje prywatne rzeczy córce. Nacisk zostaje więc położony na związek kobiet z przedmiotami, który staje się nośnikiem ich

<sup>268</sup> Akt IV: *Kanzaki Ageya A House of Assignment in Kanzaki*, [w:] *Hirakana Seisuiiki*, [on-line:] <http://www.kabuki21.com/hs.php> – 20 V 2020.

<sup>269</sup> „[...] figure of a white-robed woman, with long loose-flowing hair”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 60.

<sup>270</sup> H. James, *The Romance of Certain Old Clothes*, [w:] *Ghost Stories of Henry James*, Ware 2001, s. 31-35, *Wordsworth Classics*.

ostatniej woli, niepoddającej się śmierci i działającej nawet po niej. Wątek ten w różnych wariantach powraca w opowieściach Hearna, dla którego siła ludzkiego ducha była jednym z najbardziej fascynujących tematów.

W *O lustrze i dzwonie* uwagę przyciąga pewna niespójność w fabule. Umegae dokonuje czynu określanego jako *nazoraeru* – rytualnego zastąpienia; w jego trakcie tłucze brązową misę będącą odpowiednikiem dzwonu. Według słów samego Hearna powinno to doprowadzić do zniszczenia obu przedmiotów. Wydaje się więc, że działania drugiego z bohaterów, który doskonale wiedział o tym, co zrobiła Umegae, nie powinny mieć sensu, gdyż dzwon został już symbolicznie rozbity. Kieruje to uwagę w stronę tradycyjnych podań, w których Mugen no Kane nie zostaje zniszczony i przynosi bogactwo wielu ludziom, skazując ich jednak na potępienie. Tłumaczyłoby to, dlaczego chytry wieśniak uważał swój ten czyn za logiczny i mogący przynieść korzyści.

Opisana powyżej fabularna niespójność pozwala Hearnowi nie tylko na wprowadzenie do fabuły ducha, który staje się głównym elementem niosącym grozę w opowieści, ale dzięki niej pisarz ma także możliwość stopniowania napięcia oraz podziału bohaterów drugiej części historii na pozytywnych i negatywnych. Pierwsza z opisanych prób pozyskania dóbr od ducha kończy się w sposób pozornie pozbawiony elementu nadprzyrodzonego – Umegae dostaje pieniądze od nieznajomego. Odbiorca może więc uznać, że wola młodej wieśniaczki nie była na tyle silna, by spowodować nagrodzenie osoby, która wypełniła jej ostatnią wolę. Gdy drugi z bohaterów niszczy gliniane wyobrażenie dzwonu, pojawienie się ducha zaskakuje czytelnika i zmusza go do zastanowienia się nad naturą pierwszego darczyńcy.

Postacie Umegae oraz chciwego wieśniaka są z sobą zestawione na zasadzie opozycji. Kobieta jest damą wysokiego rodu, której celem jest pomoc w kampanii wojennej Kaijiwary Kagesue. Jej intencja jest nie tylko szczerą, ale również pozbawioną samolubności, potrzebuje pieniędzy dla wyższego celu. Do odprawienia rytuału używa ona brązowej misy i z odpowiednią czcią odnosi się do ducha zmarłej. Wieśniak lepi dzwon z błota i niszczy go, deptając po nim. W ten sposób okazuje brak szacunku dla osoby, która nadała przedmiotowi moc, i otrzymuje taką zapłatę, na jaką zasłużył. Postać ta jest ukazana przez Hearna w sposób jednoznacznie negatywny jako chciwa i pozbawiona szacunku dla bóstw, co doprowadza do jej ukarania.

Duch kobiety, który ostatecznie pojawia się przed wieśniakiem, mówi mu: „przybyłam odpowiedzieć na twoje żarliwe modły, z taką odpowiedzią na jaką one zasłużyły. Weź więc ten słój”<sup>271</sup>. Jest to zwrot nacechowany ironicznie. Zabieg ten,

<sup>271</sup> „I have come to answer your fervent prayer as it deserves to be answered. Take, therefore, this jar”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 60.

charakterystyczny dla angielskiego poczucia humoru, praktycznie nie funkcjonuje w japońskim komizmie, opartym o gagi sytuacyjne i językowe. Słój po otwarciu okazuje się „wypełniony po brzegi... O nie! – Naprawdę nie mogę zdradzić, czym był wypełniony”<sup>272</sup>. Duch, jak zaznacza autor, daje mężczyźnie prezent adekwatny do intencji i sposobu jego modłów. Odbiorca nie dowiaduje się jednak, co to było. Kwestia ta do dziś pozostaje sporna, pojawiają się interpretacje, według których w naczyniu znajdowała się glina, z której mężczyzna zbudował „dzwon”. Inna wersja odwołuje się do oryginalnej legendy Mugen no Kane, sugerując, że słój stał się przejściem do piekła lub że w jego wnętrzu znajdowały się demony. Tłumaczyłoby to niemożliwość „wypowiedzenia” tego przez pisarza, gdyż groza wypełniająca wnętrze słoja byłaby zbyt wielka<sup>273</sup>.

Niezależnie jednak od zdefiniowania samej zawartości istotne staje się tu nie-dopowiedzenie nietypowe dla innych opowieści z tomu. Być może wiąże się ono z ironią zastosowaną przez pisarza i ma na celu jej wzmocnienie. Tym samym Hearn ponownie ujawnia sposób, w jaki odbierał japoński folklor – poprzez pryzmat swoich zachodnich korzeni. W *O lustrze i dzwonie* zdradza to również poprzez wprowadzenie swojego okcydentalnego poczucia humoru, opartego na ironii.

Świat przedstawiony w *O lustrze i dzwonie* jest w zupełności realny, a element nadprzyrodzony w postaci ostatniej woli kobiety wprowadza weń chaos. Zwabieni obietnicą zysku ludzie zakłócają spokój świątyni i wioski próbami rozbicia dzwonu. Ostatecznie doprowadza to mnichów do podjęcia decyzji o pogrzebaniu go w bagnie.

W opowieści autor stosuje dwa typy narracji. W samym opowiadaniu posługuje się on trzecioosobową, wszechwiedzącą formą, jednak główny wątek przerywany jest przez dłuższe, spisane w pierwszej osobie objaśnienia do tekstu. We właściwej części historii Hearn stylizuje tekst na podanie. Jest to widoczne szczególnie przy zakończeniu, gdzie autor zwraca się bezpośrednio do czytelników. Objaśnienia Hearna, zwłaszcza to związane ze znaczeniem czasownika *nazoraeru*, pełne są zwrotów do odbiorców, a autor kreuje się w nich na znawcę tematu. Tak jak i w pozostałych utworach z analizowanego zbioru, w tym również pojawiają się japońskie wyrazy oraz nazwy.

W tekście występują właściwie dwie opowieści, których fabuły powiązane są wątkiem dzwonu Mugen no Kane. Pierwsza opowiada o jego stworzeniu, nadaniu mu magicznej mocy za sprawą gniewu młodej kobiety oraz jego zatopieniu w bagnie. Akcja tej historii według Hearna toczy się osiem stuleci przed jej spisaniem.

<sup>272</sup> „[...] filled, up to the very brim, with... But no! – I really cannot tell you with what it was filled”. Zob. *ibidem*, s. 60-61.

<sup>273</sup> 教えて!, <https://oshiete.goo.ne.jp/qa/9584691.html> – 20 V 2020.

Nie można jednak ustalić upływu czasu pomiędzy wydarzeniami w niej przedstawionymi. Mogą to być tygodnie, miesiące, a nawet lata. Miejsce akcji tej części historii zostaje dokładnie określone: jest to wioska Mugenyama, i to w niej miał zostać umieszczony Mugen no Kane<sup>274</sup>.

Druga opowieść zawarta w *O lustrze i dzwonie* dotyczy prób pozyskania dóbr materialnych od ducha zmarłej jako nagrody za rozbicie ekwiwalentu dzwonu. Czas akcji daje się ustalić jedynie w przybliżeniu, za sprawą wprowadzenia do tekstu postaci historycznej Kajiwary Kagesue. Był on samurajem walczącym po stronie rodu Genji w wojnie Gempei, która miała miejsce w latach 1180-1185 (po raz drugi wydarzenie to stanowi dla Hearn punkt odniesienia). Prawdopodobnie to właśnie w tym okresie jego ukochana, Umegae, musiała skorzystać z mocy zaklętego dzwonu. Niemożliwe jest jednak określenie upływu czasu pomiędzy rozbiciem misy przez kobietę a próbą powtórzenia jej czynu przez pazernego wieśniaka. W zakończeniu tej opowieści akcja powraca do wioski Mugenyama, gdzie przed mężczyzną pojawia się duch. Samo otoczenie nie odgrywa znaczącej roli w historii i jest ono nakreślone jedynie pobieżnie<sup>275</sup>.

W opowiadaniu pojawia się troje równorzędnych bohaterów, z których każdy przez pewien czas znajduje się w centralnym punkcie historii. Pierwszą postacią jest młoda wieśniaczka, której przywiązanie do lustra sprawia, że dzwon nie może zostać ukończony. Wszystkie działania tej bohaterki skoncentrowane są wokół ukochanego przedmiotu i to on je definiuje. Kobieta przedstawiona jest w sposób neutralny i nawet jej chęć pośmiertnego zniszczenia dzwonu nie zostaje przez autora poddana ocenie. Dama Umegae i chciwy wieśniak zostają zestawieni z sobą na zasadzie przeciwieństwa, dzięki temu pisarz wprowadza do fabuły wątek moralizatorski<sup>276</sup>.

Rozdzielająca obie części minirozprawka dotycząca znaczenia czasownika *na-zoraeru* odwołuje się nie tylko do japońskich form „zastąpienia”. Hearn używa w niej również przykładów pochodzących z amerykańskiego voodoo, bliskich pisarzowi ze względu na jego wcześniejsze doświadczenia<sup>277</sup>.

*O lustrze i dzwonie* wydaje się jedną z najbardziej autorskich historii w zbiorze. Hearn rezygnuje z tradycyjnych podań o *yamabushi* wytapiającym dzwon w darze dla bóstwa i niszczącym go ze względu na ludzką chciwość. Również wersja o otrzymaniu złota w zamian za duszę nie wydaje się pisarzowi dostatecznie ciekawa. Tworzy więc swoją opowieść, której wątkiem ponownie staje się ludzka

<sup>274</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 53-57.

<sup>275</sup> *Ibidem*, s. 59-61.

<sup>276</sup> *Ibidem*, s. 53-61.

<sup>277</sup> *Ibidem*, s. 57-59.

wola i jej wpływ na rzeczywistość. To siła emocji drzemiąca w duszy młodej wieśniaczki nadaje moc najpierw zwierciadłu, które nie chce się stopić, a później jej ostatniemu życzeniu, które przesądza o losie dzwonu. Chęć zemsty za doznane krzywdy, jaką odczuwa bohaterka, sytuuje ją po raz kolejny wśród zachodnich *femme fatale*, których postacie kształtowane były wokół podobnych pragnień. Niedopowiedzenie, a przed wszystkim ironia pojawiająca się w końcowej części opowieści jeszcze bardziej przybliżają tekst ku zachodnim formom literackim, gdyż zabiegi te nie były stosowane w japońskich opowieściach *kaidan*.

W twórczości Hearn dotyczącej Japonii duchy i zjawy pojawiają się często na ogół jako istoty posiadające niezłatwione sprawy w świecie ludzi. W *Glimpses of Unfamiliar Japan* pisarz wspomina jedną z najczęściej występujących na Archipelagu opowieści o duchach, której centralnym motywem jest matczyzna miłość. Tajemnicza kobieta pojawia się w karczmie, by kupić *mizuame*<sup>278</sup>, cukierek z przetworzonej skrobi dawany małym dzieciom, jeśli matka nie mogła karmić piersią. Gdy kobieta przychodzi drugą noc z rzędu, sprzedawca zaintrygowany jej błądzością i strojem postanawia za nią podążyć. Okazuje się, że znika ona w jednym z grobów na pobliskim cmentarzu, a z jego wnętrza dochodzi płacz dziecka. Niemowlę zostaje uratowane, a duch kobiety zaznaje spokoju<sup>279</sup>.

W *In Ghostly Japan* Hearn przytacza treść *Botan Dōrō*<sup>280</sup>, które jest jedną z trzech – obok *Banchō sarayashiki* i *Yotsuya kaidan* – najsłynniejszych japońskich opowieści o duchach. Historia przedstawia losy nieszczęśliwej miłości między młodym samurajem a szlachetnie urodzoną damą. Dziewczyna umiera z tęsknoty za kochankiem, jednak jej miłość jest tak silna, że zmarła zaczyna się pojawiać w jego domu pod postacią ducha. Młodzieniec, nieświadomy faktu, że jego ukochana jest zjawą, niespodziewanie zaczyna tracić siły życiowe. Duch dziewczyny zostaje na pewien czas powstrzymany, jednak ostateczny splot wypadków doprowadza do śmierci samuraja. Zostaje on pochowany u boku ukochanej i od tamtej pory jej duch nie nawiedza już żywych<sup>281</sup>.

*Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs* zawiera opowieść *The Story of O-Kamé*, która jest zbliżona treścią do *Botan Dōrō*, tutaj jednak para rozdzielona przez śmierć bohaterki była szczęśliwym małżeństwem. Kobieta nawet jako duch nie potrafiła rozstać się z ukochanym, jednak jej odwiedziny w ich niegdyś

<sup>278</sup> 水飴 – *mizuame*.

<sup>279</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 1, s. 165-166.

<sup>280</sup> W Polsce ta opowieść jest znana w wersji Sanyūteiego Enchō, którą również przywołuje Hearn, pod tytułem *Dziwna historia o upiorach z latarnią w kształcie piwonii*, w tłumaczeniu Zdzisława Reszelewskiego.

<sup>281</sup> L. Hearn, *In Ghostly...*, s. 74-110.

wspólnym domostwie powodowały, że mężczyzna zapadał na zdrowiu. Dopiero interwencja kapłana i odprawienie egzorcyzmów sprawiły, że zjawa przestała nawiedzać małżonka, co prawdopodobnie ocaliło go od śmierci<sup>282</sup>.

Duchy pojawiające się w tekstach Hearna powracały na ziemię nie tylko ze względu na niedokończone sprawy, ale i siłę uczuć, które wiązały je ze światem żywych. Podobną sytuację odnajdziemy w opowieści z *Kwaidanu* zatytułowanej *Śmiertelny sekret*, która przedstawia historię nawiedzenia domu w miejscowości Tamba<sup>283</sup>. Bohaterką, a zarazem duchem zakłócającym spokój mieszkańców jest O-Sono, małżonka kupca zwącego się Nagaraya. Po czterech latach wspólnego pożycia młoda kobieta zmarła, pozostawiając mężczyznę samego z ich małym dzieckiem. Już tej samej nocy, której O-Sono odeszła, ich synek ujrzał ducha matki. Zjawa ukazała się przed szafą należącą do niej za życia. Początkowo rodzina myślała, że synowa chce, by jej szaty i kosztowności zostały oddane w darze dla świątyni. Czyn ten nie przyniósł jednak spodziewanego skutku, duch nadal ukazywał się w domu i z uporem wskazywał mebel. Teściowa udała się więc po poradę do buddyjskiego mnicha nazywającego się Daigen Oshō i poprosiła go o pomoc. Mężczyzna przybył do rezydencji, a zjawa, z którą udało mu się porozumieć, zdradziła mu, że szafa skrywa dręczący ją sekret. Po wyjęciu papieru, którym wyłożone były szuflady, mnich odnalazł list miłosny, który O-Sono otrzymała w czasach swej młodości, gdy studiowała w Kioto. Kapłan obiecał duchowi spalić list i od tej pory zjawa nie nawiedzała więcej rodzinnego domu<sup>284</sup>.

List ukryty pod papierem zabezpieczającym dno szuflady był nie tylko największym sekretem kobiety, ale również jej skarbem. Potrzeba zabezpieczenia tajemnicy przez zniszczenie listu zmusiła ducha do powrotu i prób komunikacji z żyjącymi. Zjawa nie mogła jednak rozmawiać z domownikami, dopiero kapłan był w stanie spytać istotę o to, w jaki sposób jej pomóc. Postawa ducha proszącego o pomoc opisana zostaje przez Hearna w następujący sposób:

Wyglądało, jakby pojawiała się przed *tansu*, czyli szafką lub komodą, w której nadal były jej stroje i ozdoby. Jej głowa i ramiona były wyraźnie widoczne, ale od pasa w dół traciła swoją wyrazistość; była jak niedoskonałe odbicie, jak cień na wodzie<sup>285</sup>.

<sup>282</sup> L. H e a r n, *Kottō...*, s. 47-53.

<sup>283</sup> W prefekturze Hyōgo.

<sup>284</sup> L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 103-107.

<sup>285</sup> „She appeared as if standing in front of a *tansu*, or chest of drawers, that still contained her ornaments and her wearing-apparel. Her head and shoulders could be very distinctly seen; but from



Właśnie w ten sposób zjawą O-Sono będzie pojawiać co noc w rodzinnym domu, niepokojąc jego mieszkańców i sprawiając, że zyska on sławę nawiedzonego. Sposób przedstawienia ducha, który traci swoją „wyrazistość” poniżej pasa, odpowiada tradycyjnym japońskim wierzeniom. Według nich istoty nadprzyrodzone nie posiadały stóp i dzięki temu można było odróżnić je od osób żyjących. Dolna część ciała zjaw była więc albo niewidoczna, albo zwężała się w charakterystyczny kształt lejka, często przedstawiany w sztuce drzeworytniczej<sup>286</sup>.

Duchy z uporem wykonujące te same czynności są częstym motywem w powieściach grozy. Ambrose Bierce odwołuje się do tego wątku wielokrotnie, między innymi w opowiadaniu *Nocne harce w Trupim Wąwozie*, gdzie opisuje zjawę pewnego Chińczyka. Widmo to co noc wychodzi spod podłogi i zębami próbuje zerwać ze ściany przybity do niej warkoczek, który odcięto mu po śmierci<sup>287</sup>. Zjawą z *Wyspy Sosen* natomiast parokrotnie w ciągu nocy krąży ze świecą w dłoni po głównej izbie, nie odzywając się przy tym do nikogo<sup>288</sup>. Ta powtarzalność w zachowaniu istot nadprzyrodzonych wiąże się ze sprawami, które pozostawiły w świecie żywych, i próbą ich załatwienia. O-Sono nie zniszczyła listu i boi się, że jej sekret wyjdzie na jaw, Chińczyk pragnie odzyskać swój skarb, jakim jest dla niego warkocz, a duch mężczyzny pilnuje ukrytych w domu pieniędzy.

W opowiadaniu stworzonym przez Hearna przestraszona sytuacją matka Nagarai zasięga rady u kapłana, który zgadza się spędzić noc w nawiedzonym domu. Po odmówieniu modlitw pyta zjawę, czy powodem jej niepokoju istotnie jest *tansu*<sup>289</sup>, przed którym się ukazuje. Duch komunikuje się z kapłanem jedynie poprzez gesty i przynagla go spojrzeniami<sup>290</sup>. Również zjawy Bierce’a zachowują milczenie. Chińczyk, nawet gdy zaciekle szarpie przygwożdżone do ściany włosy, nie wydaje żadnego dźwięku<sup>291</sup>, a duch mężczyzny z *Wyspy Sosen* nie odpowiada na pytania swojego gościa<sup>292</sup>. Odnalezienie listu O-Sono oraz obietnica jego

---

the waist downwards the figure thinned into invisibility; – it was like an imperfect reflection of her, and transparent as a shadow on water”. Zob. *ibidem*, s. 104.

<sup>286</sup> J. Tubielewicz, *Mitologia...*, s. 233-237. Tubielewicz używa starszego określenia *obake*, które we współczesnej nomenklaturze zostało zmienione na *yūrei*.

<sup>287</sup> A. Bierce, *Nocne harce w Trupim Wąwozie*, [w:] *idem*, *Czy to się mogło zdarzyć?*, tłum. K. Korwin-Mikke, il. B. Ziembicka-Sołtysik, Kraków 1981, s. 54-63. Opowiadanie pochodzi z okresu osiedlania się Chińczyków na Dzikim Zachodzie, mężczyźni tej narodowości nosili wówczas długie, cienkie warkoczki, a resztę głowy golili.

<sup>288</sup> A. Bierce, *Wyspa Sosen*, [w:] *idem*, *Nadprzyrodzone*, tłum. T.S. Gałązka, Toruń 2016, s. 52-56.

<sup>289</sup> 箆笥 (*tansu*) – rodzaj niskiej komody lub skrzyni, element typowy dla tradycyjnych japońskich domów.

<sup>290</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 106-107.

<sup>291</sup> A. Bierce, *Nocne harce w Trupim Wąwozie*, [w:] *idem*, *Czy to się mogło...*, s. 62.

<sup>292</sup> A. Bierce, *Wyspa Sosen*, [w:] *Nadprzyrodzone*, s. 54.

spalenia sprawiają, że uszczęśliwiona zjawą znika – jej sekret już nie wyjdzie na jaw<sup>293</sup>. W *Nocnych harcach w Trupim Wąwozie* w chacie nawiedzanej przez Chińczyka pojawia się nieznajomy, który strzałem z pistoletu odczepia warkoczyk od ściany<sup>294</sup>, a w *Wyspie Sosen* skarb ducha zostaje odnaleziony przez syna pastora<sup>295</sup>. Ostatecznie we wszystkich trzech przypadkach to interwencja osoby z zewnątrz pozwala na powrót zjaw w zaświaty.

Sam wątek listu ukrytego w szafie, będącego powodem nawiedzania domu przez ducha, pojawił się również w twórczości Guy de Maupassanta. W *Apparition* narrator, będący również głównym bohaterem, opowiada o prośbie, jaką skierował do niego jego przyjaciel z lat młodości. Mężczyzna stracił swoją ukochaną żonę; jego ból był tak wielki, że porzucił dom, w którym wspólnie mieszkali. Poprosił on narratora, by pojechał do jego willi i zabrał z biurka, które się w niej znajdowało, pakunki z listami. Gdy bohater wykonuje powierzone mu zadanie, w mrocznym pokoju pojawia się zmarła żona jego przyjaciela, prosząca o rozczesanie włosów. Okazuje się, że z niewyjaśnionych przyczyn duch kobiety ukazuje się w zamieszkiwanym przez nią za życia pokoju<sup>296</sup>.

U Hearn i Maupassanta aktywność istoty nadprzyrodzonej wiąże się z meblem, w którym znajdują się listy o nieznanym czytelnikowi treści. Obie postacie to wierne i kochające małżonki, które odeszły w kwiecie wieku, pozostawiając za sobą niedokończone sprawy. Kobiety znikają ze świata żywych wraz z ich załatwieniem, odzyskują spokój i więcej nie nawiedzają ludzi. Są więc istotami zagubionymi i nieszkodliwymi, potrzebującymi pomocy, by wrócić w zaświaty. Zjawy te nie straszą czytelnika, budzą raczej jego współczucie.

Narracja w *Śmiertelnym sekrecie* jest trzecioosobowa, a autor jest wszechwiedzący i stylizuje swoją historię na podanie ustne. Używa do tego takich zwrotów, jak „dawno temu”<sup>297</sup>, oraz krótkich zdań, nadających szybkie tempo fabule. Opowiadanie zaczyna się od retrospekcji, w której wspomniana zostaje edukacja O-Sono w Kioto i późniejsze szczęśliwe małżeństwo dziewczyny z kupcem Nagarayą. Historia kończy się wraz z wypełnieniem ostatniej woli ducha O-Sono, którą było spalenie listu miłosnego. Opowiadanie ma więc kompozycję zamkniętą, trudno jednak określić, ile nocy minęło od pierwszego pojawienia się zjawy kobiety do jej uwolnienia przez Daigena Oshō. Informacje dotyczące miejsca akcji są skromne,

<sup>293</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 106-107.

<sup>294</sup> A. Bierce, *Nocne harce w Trupim Wąwozie*, [w:] i d e m, *Czy to się mogło...*, s. 62-63.

<sup>295</sup> A. Bierce, *Wyspa Sosen*, [w:] *Nadprzyrodzone*, s. 55-56.

<sup>296</sup> G. de Maupassant, *The Apparition*, [w:] *Complete Original Short Stories of Guy de Maupassant*, [on-line:] [http://www.gutenberg.org/files/3090/3090-h/3090-h.htm#2H\\_4\\_0111](http://www.gutenberg.org/files/3090/3090-h/3090-h.htm#2H_4_0111) – 20 V 2020.

<sup>297</sup> „[...] a long time ago”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 103.

z tekstu dowiadujemy się jedynie, że ojciec O-Sono pochodził z prowincji Tamba. Nie wiadomo jednak, czy kobieta wraz z mężem osiadła po ślubie w tej samej okolicy. Hearn rezygnuje z opisów otoczenia na rzecz wartkiej akcji. Świat realny w opowieści zostaje zakłócony przez działalność siły nadprzyrodzonej. Zjawy O-Sono nie tylko budzi przestрах we własnej rodzinie, ale sprawia, że cała okolica rozpoznaje ich dom jako „dom strachu”<sup>298</sup>.

Bliscy O-Sono nie zostają dokładnie opisani, autor traktuje ich jak bohaterów zbiorowego, pozbawionego indywidualnych cech. Jedynie postaci Daigena Oshō nadane zostają cechy pozwalające określić jego charakter. Jak przystało na głównego kapłana szkoły zen, jest odważnym uczonym, który nie boi się istot nadprzyrodzonych. Tylko on potrafi rozwiązać tajemnicę ducha i nakłonić go do odejścia. Także sama zjawy wykazuje cechy indywidualne. O-Sono jest smutna i zagubiona, boi się, że jej tajemnica wyjdzie na jaw. Pomimo że budzi w domownikach przestрах, nie zamierza czynić im krzywdy i pragnie jedynie zaznać spokoju, co może osiągnąć tylko przez zniszczenie sekretnej listy.

Historia przedstawiona w *Śmiertelnym sekrecie* mogła wydarzyć się w każdym miejscu na świecie. Wątki w niej zawarte – duch, który nie może odnaleźć spokoju, sekret z przeszłości, przedmiot ukryty w szafie i odesłanie zjawy w zaświaty – są typowe i często spotykane w opowieściach o duchach w praktycznie każdej kulturze. Także powtarzalność zachowania istoty nadprzyrodzonej oraz wskazywanie jednego konkretnego punktu, który okazuje się skrywać tajemnicę, mają długą tradycję w zachodniej literaturze. Jedynymi innowacjami, jakich dokonuje Hearn, jest wprowadzenie do tekstu japońskiego nazewnictwa i przedstawienie zjawy w sposób typowy dla wierzeń Archipelagu, jako istoty pozbawionej stóp. Motywacja ducha z opowieści *Śmiertelny sekret* pozbawiona jest cech typowych dla japońskiego folkloru, nie kieruje nim ani zemsta, ani nieszczęśliwa miłość, zjawy nie czuje się też skrzywdzona niesprawiedliwym zachowaniem bliskich. Duch pragnie jedynie zachować swój sekret. *Śmiertelny sekret* jest historią niemal zupełnie pozbawioną japońskich elementów, powiela formy znane z zachodnich opowieści grozy.

Zjawy z opowieści Hearna prezentują dwa odmienne typy: mściwego ducha, który nawet po śmierci nie jest w stanie zapomnieć o swojej krzywdzie, oraz zjawy nieszkodliwej, zagubionej i potrzebującej wsparcia ze strony żyjących. Młoda wieśniaczka z *O lustrze i dzwonie* kieruje się żalem i złością, nie może zaznać spokoju, dopóki dzwon, który kobieta uznaje za źródło swoich nieszczęść, nie zostanie zniszczony. Hearn konkretyzuje zatem jej postać na kształt europejskich

<sup>298</sup> „[...] a house of fear”. Zob. *ibidem*, s. 105.

*femme fatale*, których postępowaniem kierowała chęć zemsty. Siła woli kobiety i jej oddziaływanie na przedmioty nieożywione, najpierw zwierciadło, a później dzwon, także zbliża jej przedstawienie do bohaterek znanych z zachodnich powieści. Sam wątek możliwości zmieniania rzeczywistości poprzez siłę woli człowieka stale powraca w twórczości Hearn. W *O lustrze i dzwonie* ponownie wiąże się on z mesmeryzmem, jako możliwością wpływania przez człowieka na wybrane przedmioty i nakłaniania ich do poddania mu się.

*Śmiertelny sekret* jest historią o duchach, którą pisarz jedynie osadził w Japonii poprzez wprowadzenie lokalnych nazw. Motywacja istoty nadprzyrodzonej nie jest typowa dla zjaw z tradycyjnego folkloru Archipelagu, jednak nie zakłóca ona toku powieści ani jej autentyczności. Chęć zamknięcia niezłałatwionych spraw w świecie żywych, związana często z potrzebą pomocy ze strony ludzi, jest wątkiem powracającym zarówno w folklorze, jak i literaturze na całym świecie. Wydaje się, że w przypadku *Śmiertelnego sekretu* Hearn chciał po prostu opowiedzieć historię o duchu, który nie mógł zaznać spokoju, wiedząc, że jego sekret jest zagrożony.

Duchy z *Kwaidanu* są istotami wchodzącymi w interakcje z ludźmi, składającymi im propozycje, ale również oczekującymi pomocy z ich strony. Mogą one być zarówno dobre, jak i złe w zależności od kierujących nimi motywów. Nie są one częścią świata żywych, wprowadzają weń zamęt oraz niepokój, dopiero ich powrót w zaświaty przywraca naturalny porządek rzeczy. Wyobrażenie tego typu zdaje się elementem przynależnym zarówno japońskiemu folklorowi, jak i zachodniemu. Duchy pozostają bowiem istotami nieoswojonymi, są bowiem manifestacją tego, co kiedyś było człowiekiem, który po śmierci powinien odejść do innego lepszego świata, a nie niepokoić żyjących.

#### 4.6. Gorączka wampiryczna

W zapiskach Lafcadio Hearn znajdujemy informację o tym, od kogo po raz pierwszy usłyszał o Śnieżnej Pani – istocie nadprzyrodzonej znanej w Japonii jako *yuki-onna*. W trakcie jednej z rozmów ze znajomym rolnikiem Kinjuro<sup>299</sup> pisarza zainteresowała kwestia tego, czy w wierzeniach ludowych pojawia się postać boga śniegu. Na pytanie Hearn o jego istnienie Kinjuro odpowiedział, że nie zna wszystkich bogów, ale wie, że istnieje *yuki-onna* – śnieżna kobieta, którą opisał tymi słowami:

<sup>299</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 637-638.

Ona jest tą Białą [istotą], która tworzy Twarze w śniegu. Nie czyni nikomu krzywdy, tylko straszy. Za dnia ukazuje jedynie swą głowę, by przestraszyć samotnego podróżnego. Ale czasem, nocą, podnosi się, wyższa od drzew, stoi chwilę, rozglądając się, a później opada znów w śnieżnej zamieci. [Jej twarz] jest biała, cała biała. To wielka twarz. Dziwna twarz<sup>300</sup>.

Jest to typowe ludowe przedstawienie *yuki-onny*, które aż do XIX wieku funkcjonowało jako utrwalony i powielany przekaz folklorystyczny<sup>301</sup>. Pod koniec wieku XVIII w zwoju *Hyakkai zukan* Sawakiego Shūshi istotę tę przedstawiono jako nieludzko wysoką kobietę, o dużej, białej twarzy. W podobny sposób ukazał ją w *Gazu Hyakki yagyō* Toriyama Sekien – na drzeworycie widzimy zjawę wynurzającą się ze śniegu. Co znaczące, jeszcze w 1893 roku w liście do profesora Basila Halla Chamberlaina Hearn ponownie podkreśla nieszkodliwy i swojski charakter *yuki-onny*. W wydanym pośmiertnie *The Romance of the Milky Way, and Other Studies & Stories* pojawiają się *kyōka* dotyczące postaci śnieżnej kobiety. Te krótkie utwory poetyckie pochodzą z japońskiego zbioru *Kyōka hyakumonogatari*, którego twórcą jest Tenmei Rōjin<sup>302</sup>. Hearn tłumaczy cztery *kyōka*, a każda z nich zdaje się silnie osadzona w wierzeniach ludowych. *Yuki-onna* jest w nich skojarzona z zimnem, wielką siłą oraz okazałym wzrostem<sup>303</sup>. W jednym z wierszy pojawia się metafora pustki jako cechy typowej dla tego *yōkai*, ma ona wynikać z chwilowości jej pojawiania się w świecie ludzi i związanego z tym złudzenia optycznego – w zimowym krajobrazie łatwo zobaczyć kształt stworzony

<sup>300</sup> „She is the White One that makes the Faces in the snow. She does not any harm, only makes afraid. By day she lifts only her head, and frightens those who journey alone. But at night she rises up sometimes, taller than the trees, and looks about a little while, and then falls back in a shower of snow.’ [...] It is all white, white. It is an enormous face. And it is a lonesome face”. Zob. *ibidem*, s. 638.

<sup>301</sup> W tradycji folklorystycznej zapiski dotyczące *yuki-onny* są bardzo skąpe, a postać ta często jest myloną bądź łączona z innymi istotami nadprzyrodzonymi. Pojawia się wśród nich *yuki-onaba* (雪女), *yōkai* wyobrażane jako kobieta stojąca samotnie w zaśnieżonej okolicy i trzymająca na ręku nowo narodzone dziecko. Według tradycji prosiła ona napotkanych wędrowców o potrzymanie potomka, a gdy ofiara się godziła, kobieta znikała. Dziecko stawało się coraz cięższe i nieszczęśnik ginął przysypany śniegiem. (Zob. Z. Davisson, *Yuki Onna – The Snow Women*, [w:] *Hyakumonogatari Kaidankai*, [on-line:] <http://hyakumonogatari.com/2013/12/18/yuki-onna-the-snow-woman/>). Przedstawienie to łatwo można skojarzyć z innym kobiecym demonem – *ubume* (姑獲鳥), przedstawianym przez drzeworytników jako młoda dziewczyna w białym kimonie, trzymająca w ramionach dziecko. Co więcej, do XIX wieku *ubume* zdaje się częściej pojawiać w *kaidan* niż *yuki-onna*.

<sup>302</sup> 天明老人, 狂歌百物語, [w:] Metropolitan Museum of Art Libraries [Nowy Jork], The Digital Collections, [on-line:] <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p16028coll7/id/5204/rec/1> – 20 V 2020.

<sup>303</sup> L. Hearn, *The Romance...*, s. 72-75.

przez zawieję śnieżną. Nie można więc jednoznacznie twierdzić, czy widziało się śnieżną kobietę, czy było to jedynie przywidzenie<sup>304</sup>.

W dwóch innych *kyōka* postać *yuki-onna* – wysoka i smukła – zostaje przyrównana do wierzyby płaczącej. Poeta ponownie odwołuje się tu do iluzji tworzonych przez przyrodę – smukłe drzewo ze zwisającymi cienkimi gałęziami, okryte śniegiem, rzeczywiście mogło przypominać stojącą samotnie wysoką, długowłosą kobietę<sup>305</sup>. W wierszach brakuje demonizacji postaci czy też jej realnego opisu; co więcej, w samym zbiorze drzeworyt poświęcony *yuki-onnie* przedstawia jedynie ośnieżoną sosnę, brak na nim choćby zarysu postaci<sup>306</sup>.

Być może ta nieokreśloność i związek z zimnem, które wprawiało Hearna w zły nastrój, sprawiły, że w jego snach wydawało mu się, iż „yuki-onna [...] przeciska swoje białe ramię przez szparę w amado<sup>307</sup> mojej sypialni i, pomimo płonącego w środku ognia, dotyka mojego serca i się śmieje”<sup>308</sup>.

Mimo tej onirycznej fantazji, o której wspomina Hearn, wydaje się, że te tradycyjne opowieści wywarły na nim znacznie mniejsze wrażenie niż te o wampirach, z którymi zetknął się w literaturze zachodniej. Historia tych nadprzyrodzonych istot jest niewiele młodsza od dziejów ludzkości, jednak zarówno Maria Janion, jak i Mario Praz zwracają uwagę na niezwykle wręcz popularność wątku wampirycznego wśród romantycznych artystów<sup>309</sup>. Wiara w możliwość opętania zwłok przez demona bądź złego ducha była silnie zakorzeniona w wierzeniach ludowych i wiązała się z lękiem przed możliwością powrotu zmarłych zza grobu<sup>310</sup>.

<sup>304</sup> Utwór w tłumaczeniu Hearna: „Was she, then, a delusion from the very first, that Snow-Woman,—a thing that vanishes into empty space? When I look carefully all about me, not one trace of her is to be seen!”, *ibidem*, s. 73. Oraz w oryginale: 本来は 空なる物か 雪女 よくよく見れば 一物もなし, 天明老人, 狂歌百物語, [w:] Metropolitan Museum of Art Libraries, The Digital Collections, [on-line:] <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p16028coll7/id/5204/rec/1> – 20 V 2020.

<sup>305</sup> Utwór w tłumaczeniu Hearna: „Though the Snow-Woman makes one shiver by her coldness,—ah, the willowy grace of her form cannot be broken by the snow (i.e. charms us in spite of the cold)”, L. H e a r n, *The Romance...*, s. 74-75. Oraz w oryginale: 寒けさに ずっとは すれど 雪女 雪折れのなき 柳腰 か も, 天明老人, 狂歌百物語, [w:] Metropolitan Museum of Art Libraries, The Digital Collections, [on-line:] <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p16028coll7/id/5204/rec/1> – 20 V 2020.

<sup>306</sup> 天明老人, 狂歌百物語, [w:] Metropolitan Museum of Art Libraries, The Digital Collections, [on-line:] <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p16028coll7/id/5204/rec/1> – 20.05.2020.

<sup>307</sup> 雨戸 (あまど) – *amado* – drewniane drzwi służące do ochrony przed deszczem i zimnem.

<sup>308</sup> „Yukionna sometimes when I am asleep, passes her white arm through a crack of the amado into my sleeping room, and in spite of the fire, touches my heart and laughs”. Zob. L. H e a r n, *The Japanese Letters of Lafcadio Hearn*, Boston–New York 1910, s. 56-57.

<sup>309</sup> M. P r a z, *op. cit.*, s. 206-207.

<sup>310</sup> E. P e t o i a, *op. cit.*, s. 35-36.



Badacze doszukują się początków tych wierzeń u ludów starożytnych na całym świecie<sup>311</sup>. Uniwersalność motywu sprawiła, że legenda wampira stała się tak samo jak on nieśmiertelna<sup>312</sup>. Pomimo tej popularności lub też właśnie ze względu na nią zdefiniowanie tej istoty nadprzyrodzonej dostarcza badaczom wielu problemów. Postać wampira, w zależności od kręgu kulturowego, przybiera różne imiona, wygląd i umiejętności. Wśród jego krewnych bądź protoplastów wymienia się greckie lamie<sup>313</sup>, babilońsko-asyryjską Lilith<sup>314</sup>, a nawet syreny<sup>315</sup>. Wśród ludów słowiańskich wampir, znany również jako upiór, występował często i siał spustoszenie wśród lokalnej ludności<sup>316</sup>.

W najbardziej klasycznym ludowym ujęciu wampir to ożywiony trup, posilający się ludzką krwią, ciałem, a czasem również oddechem żywych<sup>317</sup>. Z czasem istotom tym zaczęto przypisywać coraz to nowe cechy i zdolności: mogły one zmieniać się w mgłę, zwierzęta, latać i hipnotyzować ludzi. Często mylono je lub też wiązano z wilkołakami – ludźmi, którzy za sprawą klątwy zmieniali się podczas pełni księżyca w wilki.

Z folkloru do literatury pięknej wampirya trafiły za sprawą utworu Johanna Wolfganga von Goethego *Naręczona z Koryntu*, który uznaje się dziś za pierwsze dzieło o tej tematyce<sup>318</sup>. Jego bohaterką jest młoda Greczynka poganka, która nie może zaznać spokoju po śmierci z powodu chrześcijańskiego pochówku. Powraca więc do rodzinnego domu i odbiera życie swojemu niedoszłemu małżonkowi – wypija jego krew<sup>319</sup>.

Prawdziwą sławę literackim wampirom przyniósł jednak XIX wiek. W 1819 roku drukiem ukazała się powieść *Wampir* Johna Polidoriego<sup>320</sup>. Historia krwiożerczego lorda Ruthvena rozpałała wyobraźnię czytelników. Okrucieństwo

<sup>311</sup> M. Janion, *Wampir...*, s. 7.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> E. Petoia, *op. cit.*, s. 37-38.

<sup>314</sup> *Ibidem*, s. 40-42.

<sup>315</sup> *Ibidem*, s. 46-48.

<sup>316</sup> M. Janion, *Wampir...*, s. 8-9.

<sup>317</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>318</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>319</sup> J.W. von Goethe, *Naręczona z Koryntu*, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 237-242, *Romantyczne Okolice Śmierci*.

<sup>320</sup> Historia wydania *Wampira* (*The Vampyre*) owiana jest legendą; ukazał się on pierwotnie jako dzieło lorda Byrona, co miało rzekomo wynikać z pomyłki wydawcy. Sam Polidori nie prostował sytuacji, ciesząc się popularnością, jaką zyskało dzieło dzięki nazwisku Byrona. Sprawę dodatkowo komplikował fakt, że faktycznie istniało opowiadanie Byrona, w którym pojawiła się postać lorda Ruthvena, znane w Polsce pod tytułem *Pogrzeb. Fragment*. Polidori wykorzystał utwór Byrona i stworzył na jego podstawie pełnoprawną powieść. Zob. R. Morrison, Ch. Baldick, *Introduction*, [w:] *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*, Oxford 2008, s. VII-IX.

i całkowity brak skrupułów głównego bohatera na zawsze weszły do kanonu cech prawdziwego wampira<sup>321</sup>. W latach 40. XVIII stulecia w formie *penny dreadful*<sup>322</sup> zaczęła ukazywać się powieść *Varney the Vampire*<sup>323</sup>, opowiadająca o skandynawskim wampirze arystokracie. Scena otwierająca historię przedstawia atak wampira na niewinną śpiącą dziewczynę<sup>324</sup>. Noc, deszcz, groza sytuacji i bezbronność ofiary oraz jej młodość zestawione z brzydotą atakującej ją istoty weszły do kanonu europejskich historii grozy i do dziś funkcjonują w kinie tego gatunku.

Wampira spotykamy także w opowiadaniu *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu. Tytułowa bohaterka to piękna, młoda dziewczyna, która ostatecznie okazuje się poszukującą kochanki wampirzycą. Uroda i młodość Carmilli, jej pozorna niewinność i zależność od pomocy obcych przy jednoczesnym seksualnym nacechowaniu postaci przyczyniły się do ugruntowania wizerunku wampirzycy kusicielki<sup>325</sup>.

Najsłynniejszym XIX-wiecznym wampirem jest niewątpliwie Dracula Brama Stokera. Inspirowany historyczną postacią, do dziś jest najbardziej klasycznym, a wręcz podręcznikowym przedstawieniem tej nadprzyrodzonej istoty. Mina i Lucy, bohaterki tej samej powieści, to idealny przykład sposobu kreowania postaci kobiecych przez twórców romantycznych. Mina będzie reprezentować typ niewinnej, poświęcającej się w imię miłości heroiny ustawionej na piedestale przez mężczyzn. Jednocześnie będzie ona typem wrażliwej somnambuliczki, podatnej na wpływy istot nadprzyrodzonych, a przez to bezbronnej i potrzebującej opieki. Lucy będzie przeciwieństwem Miny – jest ona *femme fatale*, która nie tylko ulega złu, ale również staje się jego źródłem. Wątek wampiryczny łączy się tu ze znanym już z antyku opiewaniem nieprzemijalności kobiecego piękna, tworząc dosłowny obraz nieśmiertelnej urody<sup>326</sup>.

W swoim opowiadaniu *Yuki-Onna* Hearn od początku zdaje się dokonywać przesunięcia zachodniego motywu wampira w japońską scenerię. *Yuki-onna*,

---

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> *Penny dreadful* lub *penny blood* – określenie oznaczające „powieści” niewysokich lotów, pełne przemocy i krwi, drukowane w odcinkach w różnych popularnych czasopismach. P.A. Dunae, *Penny Dreadfuls: Late Nineteenth-Century Boys' Literature and Crime*, „Victorian Studies” vol. 22, Winter 1979, iss. 2, s. 133.

<sup>323</sup> Autorstwo powieści do dziś wzbudza kontrowersje, najczęściej podaje się dwóch twórców: Jamesa Malcolma Rymera i Thomasa Pecketta Presta, jednak badacze przypuszczają, że ostateczną formę powieści nadali również inni pisarze parający się tego typu literaturą. Zob. M. J a n i o n, *Wampir...*, s. 177-178.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> *Ibidem*, s. 184-187.

<sup>326</sup> M. P r a z, *op. cit.*, s. 274-275.

piękna demoniczna kobieta, zjawia się tu o świcie w odludnym, niedostępnym miejscu, stanowiąc realne zagrożenie dla życia bohatera. W tradycyjnym folklorystycznym przedstawieniu śnieżna kobieta pojawia się jedynie na otwartej przestrzeni, wyłaniając się ze śniegu, jednak w tekście Hearna akcja zostaje przeniesiona do wnętrza chaty. Zabieg ten ma na celu dwie rzeczy: pierwszą z nich jest wprowadzenie elementu grozy – istota nadprzyrodzona wkracza bowiem w przestrzeń oswojoną, do której nie powinna mieć dostępu. Narusza w ten sposób ustalony porządek wszechświata, dając czytelnikowi do zrozumienia, że ma on do czynienia z czymś niebezpiecznym i nieznanym. Jednocześnie przeniesienie miejsca akcji do wnętrza małej, ciemnej chaty jest zabiegiem estetycznym, który w ostatecznym rozrachunku dodatkowo wydobywa nadprzyrodzone piękno *yuki-onny*. Śnieżna kobieta ukazuje się Minokichiemu

[...] dzięki śnieżnej poświacie (*yuki-akari*) zobaczył w pokoju kobietę – kobietę odzianą całkowicie na biało. Pochylała się nad Mosaku i dmuchała na niego swoim oddechem: a jej oddech był jak świecący biały dym [...]. Biała kobieta pochyliła się nad nim, niżej i niżej, aż jej twarz prawie dotykała jego twarzy; spostrzegł, że była bardzo piękna, jednak jej oczy sprawiły, że się bał<sup>327</sup>.

Śnieżna poświata, w której otoczeniu pojawia się kobieta, w oczywisty sposób sytuuje ją w strefie niesamowitości. Taki sposób przedstawienia istoty nadprzyrodzonej, spowitej specyficznym i charakterystycznym dla niej blaskiem, odnajdujemy również u innych twórców XVIII i XIX wieku. W przełożonym przez Hearna na język angielski poemacie prozą Charles’a Baudelaire’a *Łaski księżycy* (w Hearnowskim tłumaczeniu na angielski: *The Gifts of the Moon*), w którym francuski poeta dokonuje personifikacji księżycy w kobietę-boginię, znajdujemy taki oto fragment: „Księżyc wypełnił cały pokój, niczym fosforyczna atmosfera, jak świetlista trucizna, a całe to żywe światło myślało i mówiło...”<sup>328</sup>.

*Yuki-onna*, podobnie jak księżycowa bogini, otoczona jest magicznym blaskiem, który zdaje się wypełniać całą dostępną przestrzeń, tworząc atmosferę sennej niesamowitości. Obie kobiety są również emanacjami światła, ukształtowanymi

<sup>327</sup> „[...] by the snow-light (*yuki-akari*), he saw a woman in the room, – a woman all in white. She was bending above Mosaku, and blowing her breath upon him; – and her breath was like a bright white smoke[...] The white woman bent down over him, lower and lower, until her face almost touched him; and he saw that she was very beautiful, – though her eyes made him afraid”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 112-113.

<sup>328</sup> „Moon filled the whole room, like a phosphoric atmosphere, like a luminous poison; and all that living light thought and spoke [...]”. Zob. Ch. Baudelaire, *The Favours of the Moon*, [w:] L. H e a r n, *Interpretations of Literature*, vol. 2, New York 1916, s. 84.

przez siły natury i umieszczonymi w małej mrocznej przestrzeni (w przypadku Księżycy będzie to dziecięca sypialnia). Dzięki temu obie postacie stają się jedy-  
nymi istotnymi elementami otoczenia i to na nich koncentruje się uwaga boha-  
tera i czytelnika. Obie poprzez swoją świetlistą naturę powinny budzić spokój  
i zaufanie, jednak ich blask pochodzi spoza ziemskiego obszaru, a zatem wzbudza  
niepokój podszyty fascynacją.

Opowiadanie *Yuki-Onna* warto zestawić z jeszcze jednym tłumaczonym przez  
Hearna dziełem, któremu nadał, przekładając je, tytuł *Clarimonde*. Opowiadanie-  
nowela Théophile’a Gautiera z roku 1836 we francuskim oryginale nosiło wie-  
le mówiący tytuł *La morte amoureuse* (*Zakochana śmierć*). Historia w nim zawarta  
opowiada o miłości śmiertelnika do pięknej i pozbawionej skrupułów wampi-  
rzycy. Pierwszoosobowy narrator w następujący sposób opisuje swoje pierwsze  
spotkanie z ukochaną:

[...] świece zbladły w swych złotych świecznikach, niczym gwiazdy o świcie,  
i ogromna ciemność zdawała się wypełniać cały kościół. Uroczą istotą pojawiła  
się w jaśniejącej poświacie na tle tej ciemności, niczym jakieś anielskie objawienie.  
Sama wydawała się światłością, i światłość wytwarzała raczej, niż ją otrzymywała<sup>329</sup>.

Ponownie niesamowitość kobiety zostaje określona poprzez wewnętrzny blask  
jej urody, który zdaje się wypełniać całą przestrzeń, w tym wypadku powodując  
wręcz wygaśnięcie światła spowijającego katedrę będącą miejscem akcji. Nadprzy-  
rodzoność bohaterek wywołuje zanik rzeczywistości wokół nich, umieszczając  
je na chwilę w centrum wszechświata. Wyraźnie więc widać, że we wszystkich  
trzech przypadkach kobiece emanacje światła odnoszą się zarówno do ich urody,  
jak i nadprzyrodzonego pochodzenia.

Nie tylko świetlistość *yuki-onny* przybliży ją do wampirycznych bohaterek ro-  
mantycznych. Minokichi określa istotę mianem „białej kobiety”, by chwilę póź-  
niej stwierdzić, że nigdy nie widział nikogo tak „białego” jak ona<sup>330</sup>. Nietypowa  
bładość czy wręcz białość ciała jest cechą charakterystyczną dla kobiet przemie-  
nionych w upiora. Gautierowska *Clarimonde* nawiedza swojego kochanka nocą,  
odziana w śmiertelny całun, by żywić się jego krwią. W oczach mężczyzny ja-  
wi się ona jako „tak biała, że kolor draperii zlewał się w jedno z jej ciałem, pod

<sup>329</sup> „[T]he tapers paled upon their golden candlesticks like stars in the dawn, and a vast darkness  
seemed to fill the whole church. The charming creature appeared in bright relief against the back-  
ground of that darkness, like some angelic revelation. She seemed herself radiant, and radiating  
light rather than receiving it”. Zob. T. Gautier, *Tales...*, s. 6.

<sup>330</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 117-118.

wpływem bladego światła lampy”<sup>331</sup>. Lucy z *Draculi*, która po swojej pozornej śmierci zaczyna polować na niewinne dzieci, ukazuje się swoim pogromcom jako biały kształt, biała smuga, która dopiero po bliższym przyjrzeniu się jej okazuje się panną Westenra<sup>332</sup>. Również bohaterki E.A. Poego, tak cenionego przez Hearn, charakteryzowały się nienaturalną bledością.

*Yuki-onnę*, Księżyc oraz Clarimondę łączy również rola pocałunku (którego ekwiwalentem u Hearn jest oddech kobiety), posiadającego w każdej z trzech historii nadprzyrodzony wymiar. W poemacie Baudelaire’a Księżyc udziela błogosławieństwa wybranemu przez siebie dziecku, czyniąc z niego swojego wyznawcę. Błogosławieństwo to jest jednak pozornym dobrem, przemienia ono bowiem człowieka w niewolnika księżyca – szaleńca. Poeta określa moc bogini jako świetlistą truciznę, która niszczy życie dziecka, skazując je na los kochanki poetów<sup>333</sup>. Pocałunek Clarimondy, będący w rzeczywistości spijaniem krwi z palca ukochanego, jest aktem czysto wampirycznym, nastawionym na odebranie ofierze energii życiowej<sup>334</sup>. Również oddech *yuki-onny* przynosi śmierć, Hearn opisuje go jako świetlisty biały dym, który otacza Mosaku, gdy kobieta się od niego oddala. Chwilę później Minokichi odkrywa, że jego towarzysz jest martwy.

Naznaczenie „ofiary” lub pozbawienie jej życia poprzez śmiertcionośny pocałunek jest najbardziej utrwalonym i powielanym w kulturze elementem aktu wampirycznego<sup>335</sup>. Pocałunek, będący często wstępem do aktu seksualnego, w mocy upiora staje się wynaturzeniem, nie niesie on z sobą możliwości poczęcia nowego życia, a jedynie śmierć, burząc w ten sposób znany porządek świata i stając się elementem grozy. W *Carmilli* Le Fanu młoda dziewczyna, która staje się ofiarą tytułowej bohaterki, śni o duszających ją dłoniach i gorących pocałunkach składanych na jej szyi<sup>336</sup>. Trzy siostry<sup>337</sup> *Draculi* wprost określają akt wampiryczny jako pocałunek, mówiąc: „jest młody i silny [...]. Wszystkie nacałujemy się do woli”<sup>338</sup>. Co więcej, młody gentleman wyczuwa w oddechach kobiet cierpką woń krwi, powraca więc wątek „zatrutego” powietrza, wytwarzanego przez istotę nadprzyrodzoną<sup>339</sup>.

<sup>331</sup> „[S]o white that the colour of the drapery blended with that of her flesh under the pallid rays of the lamp”. Zob. T. Gautier, *Tales...*, s. 48.

<sup>332</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 215.

<sup>333</sup> L. Hearn, *Interpretations...*, s. 84.

<sup>334</sup> T. Gautier, *Tales...*, s. 67-68.

<sup>335</sup> M. Janion, *Wampir...*, s. 38.

<sup>336</sup> J.S. Le Fanu, *Carmilla*, [w:] M. Janion, *Wampir...*, s. 393-394.

<sup>337</sup> Kultura popularna błędnie nazywa je trzema żonami *Draculi*.

<sup>338</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 45.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

Minokichiemu udaje się ostatecznie uniknąć śmiertelnego pocałunku *yuki-onny*, doświadcza on jednak jej bliskości i powolnego, pełnego grozy zbliżenia do tej istoty.

Niemal w tej samej chwili obróciła się do Minokichiego i stanęła nad nim. Próbował krzyknąć, ale odkrył, że nie może wydać z siebie żadnego dźwięku. Biała kobieta pochyliła się nad nim, niżej i niżej, aż jej twarz prawie dotykała jego twarzy [...] przez chwilę patrzyła na niego, po czym się uśmiechnęła<sup>340</sup>.

Motyw ten wykorzystywany jest w większości powieści wampirycznych. Nieznośnie wręcz powolne pochylenie się lub zbliżanie się do ofiary ma na celu podkreślenie grozy sytuacji, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na władzę, jaką istota nadprzyrodzona ma nad ofiarą. W *Draculi* Mina, obserwując atak wampira na swoją przyjaciółkę Lucy, widzi „zawieszoną” nad nią czarną figurę<sup>341</sup>, która później w identycznym kontekście śni się dziewczynie<sup>342</sup>. Gdy Dracula pojawia się w sypialni Miny, kobieta określa jego obecność jako paraliżującą i oszalamiającą, powodującą całkowitą bezbronność ofiary<sup>343</sup>. W *Varney the Vampyre* bohaterka, do której sypialni wtargnął tytułowy demon, jest tak przerażona, że nie tylko nie jest w stanie się ruszyć, ale również jej wołania o pomoc „przypominają słowa śpiącego”<sup>344</sup>. W opowiadaniu *Yuki-Onna* Minokichi nie może wydać z siebie żadnego dźwięku z powodu strachu, który budzi w nim obecność Śnieżnej Kobiety. Mężczyzna jest spętany jej wolą.

Ta obezwładniająca moc, jakiej wampir używa wobec swoich ofiar, związana jest z siłą jego spojrzenia. U Le Fanu ofiara Carmilli uznaje jej oczy za piękne i niebezpiecznie hipnotyzujące<sup>345</sup>, a kiedy wampirzyca po raz pierwszy nawiedza dziewczynę we śnie, by wypić jej krew, ta postrzega ją jako ogromne oczy świecące w ciemności<sup>346</sup>. Oczy Varneya określone są jako pozbawione duszy i wyglądające

<sup>340</sup> „Almost in the same moment she turned to Minokichi, and stooped over him. He tried to cry out, but found that he could not utter any sound. The white woman bent down over him, lower and lower, until her face almost touched him [...] For a little time she continued to look at him; – then she smiled”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 113.

<sup>341</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 103.

<sup>342</sup> *Ibidem*, s. 277-279.

<sup>343</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 307.

<sup>344</sup> J.M. Rymer, T.P. Prest, *Varney the Vampire*, London 1842, *Chapter 1 – Midnight – The Hail-Storm – The Dreadful Visitor – The Vampyre*. Wydanie *Varney the Vampire* posiadane przez autorkę niniejszej książki pozbawione jest numeracji stron, pełen tytuł rozdziału, z którego pochodzi fragment tekstu, jest najpełniejszym możliwym opisem bibliograficznym.

<sup>345</sup> J.S. Le Fanu, *op. cit.*, [w:] M. Janion, *Wampir...*, s. 377.

<sup>346</sup> *Ibidem*, s. 391.



jak polerowana cyna<sup>347</sup>, w przypadku Draculi pojawia się w opisie oczu takie przymiotniki, jak: martwe, płonące i czerwone<sup>348</sup>. Hearn opisuje *yuki-onnę* następująco: „była bardzo piękna, jednak jej oczy sprawiły, że się bał”<sup>349</sup>, nie doprecyzowuje jednak tego, co wzbudziło strach w młodym drwalu. Położenie nacisku na przerażające oczy kobiety pozwala wskazać u niej cechy umożliwiające przyrównanie jej do wampirycznych postaci literatury europejskiej.

Motywacja *yuki-onny*, która w ostatecznym rozrachunku postanawia darować życie Minokichiemu, również będzie ją wiązać z zachodnimi bohaterkami literackimi. Młodego drwala ratuje jego uroda i to również ona, w połączeniu z młodością, decyduje o tym, że *yuki-onna* powraca do jego rodzimej wioski, tym razem jako O-Yuki. Pojawiają się tu dwa istotne elementy typowe dla budowania fabuły opowieści o wampirach: słabość tych istot do piękna i sił witalnych oraz wątek powrotu pod przybranym imieniem.

Nie można nie dostrzec zależności pomiędzy jedną z końcowych scen *One of Cleopatra's Nights* Gautiera, w której to Kleopatra zastanawia się nad darowaniem życia swojemu kochankowi, właśnie ze względu na jego urodę<sup>350</sup>, a pierwszym spotkaniem Minokichiego i *yuki-onny*, w którym o losie mężczyzny przesądza jego zewnętrzne piękno. Podobnie Clarimonde po uczynieniu z Romualda swego kochanka stara się, by wyglądał i zachowywał się jak młody szlachcic<sup>351</sup>.

Siostry Draculi uznają za istotny fakt, że Harker jest silny i młody, więc każda z nich będzie mogła skosztować jego krwi<sup>352</sup>. Sam hrabia na swoje ofiary-wybranki wyznacza kobiety o niepospolitej urodzie, które dopiero wkroczyły w wiek dojrzały. Również Carmilla wykazuje słabość wobec ludzkiej młodości, jej ofiarami są dwie dziesiętnastoletnie dziewczyny oraz, znacznie młodsza od nich, córka gajowego<sup>353</sup>.

Carmilla występuje w książce pod dwoma imionami, jednak czytelnik aż do momentu otwarcia grobu hrabiny Karnstein zna tylko jedno z nich. Dopiero w momencie kulminacyjnym dowiadujemy się, że bezimienny potwór z listu generała Spielsdorfa, Carmilla i przeklęta Mircalla to jedna i ta sama osoba. Bohaterka, chcąc ukryć swoją tożsamość, używa anagramu własnego imienia. Również *yuki-onna*, chcąc wpasować się w świat Minokichiego, powieli ten wzorec, nadając sobie imię O-Yuki<sup>354</sup>.

<sup>347</sup> J.M. Rymer, T.P. Prest, *op. cit.*

<sup>348</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 103.

<sup>349</sup> „[...] she was very beautiful, – though her eyes made him afraid”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 113.

<sup>350</sup> T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights*, [w:] *idem, One of...*, s. 74-75.

<sup>351</sup> T. Gautier, *Tales...*, s. 56-57.

<sup>352</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 45.

<sup>353</sup> J.S. Le Fanu, *op. cit.*, [w:] M. Janion, *Wampir...*, s. 381-382.

<sup>354</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 117-118.

Warto przywołać tu jeszcze jeden wątek chętnie wykorzystywany w powieści gotyckiej, w którym wampiryzm w sposób szczególny łączył się z elementem poświęcenia się w imię miłości<sup>355</sup>. Ten sposób przedstawienia występuje na ogół w dwóch wariantach: w pierwszym kochankowie wspólnie walczą z zagrożeniem wyrażonym przez istotę nadprzyrodzoną, by ocalić swoją miłość i życie. W drugim wampir dąży do poskromienia swojej krwiożerczej natury, by móc pozostać u boku wybranki czy też wybranka. W *La morte amoureuse* główna bohaterka ostatecznie wyrzeka się picia krwi swego ukochanego, by go ocalić<sup>356</sup>, u Hearn *yuki-onna* całkowicie rezygnuje ze swojej demonicznej natury, by móc zostać małżonką Minokichiego.

Fakt początkowego nierozpoznania, pomimo licznych oznak, istoty nadprzyrodzonej również jest elementem typowym dla powieści grozy. Pojawia się zarówno w przywoływanej tu już *Carmilli* (znalezienie obrazu zmarłej hrabiny), jak i w *La morte amoureuse* (kobieta wraca z martwych i pojawia się jedynie nocą). W opowiadaniu *Yuki-Onna* Minokichi zdaje się dostrzegać jedynie urodę kobiety, a ignoruje przy tym jej podejrzaną błądź i długowieczność. Dopiero przypadek sprawia, że dowiaduje się on, kim naprawdę jest jego żona. Opis sceny, w której Minokichi po latach łamie przysięgę daną *yuki-onnie*, jest klasyczną reinterpretacją demaskacji nadprzyrodzonego.

To byłam ja! Ja! To byłam ja, Yuki! I powiedziałam ci wtedy, że jeśli kiedykolwiek o tym wspomnisz, zabiję cię!... I gdyby nie śpiące tam dzieci, zabiłabym cię od razu! [...] Gdy krzyczała, jej głos stawał się cienki jak płacz wiatru; wtem stopiła się w świecącą, białą mgłę, która wzniosła się ku stropowi i wypłynęła przez otwór kominowy... Nigdy więcej jej nie widziano<sup>357</sup>.

Gwałtowność reakcji bohaterki przywodzi na myśl zachowania charakterystyczne dla zdemaskowanych wampirów. Twarz Carmilli zmienia się w straszną maskę, gdy spostrzega ona w kaplicy generała Spielsdorfa – człowieka, którego córkę zabiła, i który ją rozpoznał<sup>358</sup>. W *Draculi* Lucy Westenra, otoczona przez van Helsinga i jego towarzyszy, wydaje groźny pomruk, upodabniający ją do

<sup>355</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 211-213.

<sup>356</sup> T. Gautier, *Tales...*, *op. cit.*, s. 67-68.

<sup>357</sup> „It was I— I— I! Yuki it was! And I told you then that I would kill you if you ever said one word about it!... But for those children asleep there, I would kill you this moment! [...] Even as she screamed, her voice became thin, like a crying of wind; – then she melted into a bright white mist that spired to the roof-beams, and shuddered away through the smoke-hold... Never again was she seen”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 117-118.

<sup>358</sup> J.S. Le Fanu, *op. cit.*, [w:] M. Janion, *Wampir...*, s. 415-416.

zwierzęcia, a hrabia na widok krwi wpada w szal i zdradza swoją naturę przed Harkerem<sup>359</sup>. Zdradzona Clarimonde, która ostatecznie zostaje poddana egzorcyzmom i zamienia się w proch, czyni wyrzuty ukochanemu, który do tego dopuścił:

Czy nie byłeś szczęśliwy? Jaką krzywdę ci uczyniłam, że zbezcześciłam mój biedny grób, obnażyłam moje bezbronne szczątki? Wszelkie związki pomiędzy naszymi duszami i naszymi ciałami zostają odtąd na zawsze zerwane. Adieu! Zateśknisz jeszcze! Rozpłynęła się w powietrzu niczym dym i nigdy więcej jej nie ujrzałem<sup>360</sup>.

Tak jak *yuki-onna* wampirzyca podkreśla całkowitość i ostateczność zerwania więzi między kochankami oraz rolę mężczyzny jako tego, który łamie przysięgę. Co interesujące, zarówno w *Clarimonde*, jak i w *Yuki-Onna*, mężczyzna jest stroną bierną, ulegającą czarowi istoty nadprzyrodzonej. Mario Praz zauważa, że jest to wątek chętnie wykorzystywany przez Gautiera, który w swoich dziełach tworzy specyficzny rodzaj relacji pomiędzy kobietą Orientu a jej kochankiem. Mężczyzna jest w niej istotą podległą, zależną od demonicznej kochanki, która decyduje o jego losie<sup>361</sup>.

Zakończenia opowieści Hearna i powieści Gautiera są do siebie uderzająco podobne. *Yuki-onna* zamienia się w białą mgłę, a Clarimonde – w dym, obie ulatują w powietrze, by się w nim rozpuścić i zniknąć na zawsze. Zastosowanie wyrażen mających na celu przywołanie wrażenia ulotności i zanikania pozwala sądzić, że Hearn inspirował się Gautierem i że jego dzieło *Yuki-Onna* stało się tym samym przeniesieniem zachodniego motywu *femme fatale* na grunt japoński.

Konstrukcja opowieści Hearna również sugeruje inspirację Gautierem. *Clarimonde*, *One of Cleopatra's Nights* oraz *Arria Marcella*<sup>362</sup>, trzy utwory, w których pojawiają się chyba najsłynniejsze z wykreowanych przez Francuza *femme fatale*, dzielą się na trzy wyraźne części: pierwsze spotkanie, przymusowa rozłąka oraz ponowne spotkanie, zakończone rozstaniem. Ten schemat powiela również

<sup>359</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 229.

<sup>360</sup> „Wert thou not happy? And what harm had I ever done thee that thou shouldst violate my poor tomb, and lay bare the miseries of my nothingness? All communication between our souls and our bodies is henceforth for ever broken. Adieu! Thou wilt yet regret me!” She vanished in air as smoke, and I never saw her more”. Zob. T. Gautier, *Tales...*, s. 75-76.

<sup>361</sup> M. Praz, *op. cit.*, s. 178-179.

<sup>362</sup> Część pierwsza: Clarimonde spotyka Romualda w kościele, kochanek Kleopatry odpływa, Octavian widzi z mumifikowane szczątki Arrii. Część druga: Romuald składa ślubny kościelny, odpływa, Octavian wychodzi z muzeum. Część trzecia: Clarimonde przychodzi do Romualda we śnie i ostatecznie zostaje wyegzorcyzmowana, Kleopatra czyni ukochanego na jedną noc swym ceza-rem, a później go zabija, Arria przenosi Octaviana w świat snów, a jej ojciec ratuje chłopaka przed zgubą.

*Yuki-Onna*. Akcję opowieści otwiera scena spotkania Minokichiego z demonem i złożenie przysięgi, następnie dowiadujemy się, że przez rok wiódł on spokojne samotne życie w swojej wiosce, by ostatecznie spotkać O-Yuki, która okazuje się demonem z pierwszej sceny. Opowieść Hearn jest jednak krótsza niż dzieło Gautiera i w sposób wyraźny stylizowana na japońskie podanie ludowe. Autor używa pierwszoosobowej narracji, jak gdyby był świadkiem zdarzenia. Pojawiają się też takie zwroty, jak *the time of which I am speaking* czy *country-folk thought*. Hearn nie dookreśla również czasu i miejsca akcji, poza stwierdzeniem, że wydarzenia opisane w *Yuki-Onna* rozgrywają się *[i]n a village of Musashi Province*.

Historia o *yuki-onnie* w najpełniejszy sposób oddaje to, w jaki sposób Hearn odbierał opowieści przekazywane mu przez japońskich znajomych. Pisarz przekształcał je poprzez doświadczenia literackie, które kształtowały wrażliwość estetyczną epoki, w której sam żył. W jego utworze *yuki-onna*, w tradycji japońskiej występująca jako nieszkodliwa personifikacja zimy, ukonstytuowała się jako typowa *femme fatale* o wampirycznych skłonnościach. Hearn dokonuje tu przesunięcia kulturowego – istocie z japońskiego folkloru nadaje cechy charakterystyczne dla bohaterki wyrosłych z romantycznej poezji francuskiej i gotyckich powieści grozy. Pozbawiając tekst nadmiernie rozbudowanych opisów i dialogów, używając niezbyt wyszukanego języka, tworzy przekaz folklorystyczny, sprawiający wrażenie autentycznego. Autentyczność ta polega jednak na spójności historii i jej znaczeniowej bliskości wobec zachodniego odbiorcy. Mimo że miejscem akcji utworu jest Japonia, bohaterowie mają egzotyczne imiona, a istota nadprzyrodzona pojawia się w kimonie, fabuła, postacie i ich motywacje odpowiadają europejskim powieściom grozy. Rozumiemy lęk i fascynację Minokichiego, współczujemy mu, gdy O-Yuki znika z jego życia. Piękno bohaterki, jej świetlistość i wdzięk są nam znane zarówno z rodzimego folkloru, jak i literatury. Motyw wampiryzmu, zakorzeniony w zachodnich wierzeniach i sztuce, pozwala odbiorcy na natychmiastowe rozpoznanie zagrożenia. Zwłaszcza że posiada on instynktowne przeczucie o nieszczęśliwym zakończeniu historii.

Japoński czytelnik rozpozna w utworze zimowy krajobraz swojego kraju. Zjawiska nadprzyrodzone, rozgrywające się w odległym, pozbawionym świadków miejscu, są w japońskiej kulturze czymś naturalnym. Tamtejsza przyroda w oczywisty sposób wiąże się ze światem niematerialnym i jest domem dla niezliczonej liczby demonicznych istot. Postać pięknej, bladolicej kobiety o nadprzyrodzonych zdolnościach, która w ostatecznym rozrachunku staje się przykłądną żoną, jest jedną z najbardziej typowych historii z japońskiego folkloru. Również późniejsze odejście *yuki-onny* jest oczywistym elementem opowieści. Jednak, jak do tej pory, nie znaleziono podań ludowych ani innych tekstów zbliżonych do wariantu Hearn.

Świadectwo odbioru, jakim niewątpliwie jest opowieść Hearna, pokazuje, że przesunięcie kulturowe – wątek nieznan w danej kulturze, który zostaje w nią wtłoczony – zaadaptowane w odpowiedni sposób może zostać przyjęte jako własne. *Yuki-onna* w wersji wykreowanej przez Hearna jest obecnie jednym z *yōkai* najchętniej wykorzystywanych w japońskiej kulturze popularnej. Występuje w mangach, anime, grach komputerowych i filmach<sup>363</sup>. Dwie najpopularniejsze interpretacje tej postaci pojawiają się w dziełach słynnych japońskich reżyserów. *Yuki-onna* z *Kwaidanu* Kobayashiego Masaki jest najwierniejszym przedstawieniem opowieści Hearna. Charakteryzacja Kishi Keiko, aktorki, która grała tytułową postać, jest idealnym odzwierciedleniem opisu tej postaci ze zbioru Hearna<sup>364</sup>. Film *Yume* Kurosawy Akiry przedstawia historię grupy alpinistów, których zaskakuje śnieżycą. Ostatniego ocalałego mężczyznę próbuje zgubić piękna kobieta, będąca demonem śniegu<sup>365</sup>. W dwóch japońskich grach, *Pokemon* i *Yo-Kai Watch*, które osiągnęły niesamowitą wręcz popularność w rodzimym kraju i na całym świecie, również pojawiają się bohaterki inspirowane postacią *yuki-onny*. *Yukimenoko* z *Pokemona* jest istotą stylizowaną na dziewczynę w białym kimonie, walczącą przy użyciu śniegu i mrozu. Podobne moce posiada *yuki-onna* z *Yo-Kai Watch*, która przedstawiana jest jako dziewczynka w błękitnym kimonie. Postacie te mają swoje źródła w historii Hearna – samotna kobieta będąca personifikacją zimy, znana z folkloru, została wyparta przez atrakcyjniejszą, piękniejszą *yuki-onnę* – demona śniegu. Hearnowska *Yuki-Onna* jest więc utworem, który jest na tyle autentyczny, by wejść do japońskiej kultury, a jednocześnie na tyle zorientalizowanym, by podobać się XIX-wiecznemu zachodniemu czytelnikowi.

*Yuki-onna* nie jest jednak jedyną w analizowanym zbiorze opowieścią o charakterze wampirycznym. W historii o *Jikininki* pojawia się nie tylko postać pożeraacza zwłok, która swoim działaniem przywodzi na myśl zachodniego krwio piję, ale również akcja zbudowana jest w sposób charakterystyczny dla gotyckich powieści grozy o tej tematyce.

Kwestia opętanych ciał i pożeraczy zwłok kilkakrotnie pojawiała się w twórczości Hearna. W *Glimpses of Unfamiliar Japan* przywołane zostają wierzenia dotyczące kotów, które w Japonii przez długi czas uznawane były za istoty sprzyjające siłom zła. Wśród przypisywanych im zdolności była między innymi umiejętność ożywiania zwłok i zmuszania ich do tańca<sup>366</sup>. W tym samym zbiorze pojawia się

<sup>363</sup> Pojawia się między innymi w mangach *Demi-chan wa Kataritai* (垂人ちゃんは語りたい), *Supaidāman* (スパイダーマン), *Sengoku otogizōshi Inuyasha* (戦国お伽草子 犬夜叉), serialu telewizyjnym *Power Rangers Ninja Steel* oraz grze *Shinobi 3D*.

<sup>364</sup> *Kwaidan*, czyli opowieści niesamowite, reż. M. Kobayashi, Japonia 1964.

<sup>365</sup> *Yume*, reż. A. Kurosawa, Japonia, USA 1990.

<sup>366</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 368-369.

opowieść o pięknej Saikyo, która w nietypowy sposób sprawdzała odwagę kandydatów na męża. Dziewczyna, ubrana w białe pogrzebowe kimono, prowadziła kawalera na cmentarz, gdzie czekał rozkopany grób ze złożonymi w nim zwłokami dziecka. Po przybyciu na miejsce Saikyo wskakiwała do środka i pożerała ciało, namawiając kochanka, by również go skosztował i w ten sposób pokazał, jak bardzo ją kocha. Oczywiście tylko jeden kandydat sprostał temu makabrycznemu zadaniu i odgryzł kawałek ręki trupa, która okazała się wyrzeźbioną przez Saikyo ze słodkiej masy<sup>367</sup>.

W pierwszej serii *Glimpses of Unfamiliar Japan* pisarz opowiada o rytuale *shintō*, tak sekretnym i tajemniczym, że jego treść przekazywana była następcy dopiero przez zmarłego kapłana. Młody adept musiał nocą pozostać sam na sam z jego zwłokami, które o odpowiedniej godzinie ożywały na chwilę, by wyjawić sposób odprawiania ceremonii<sup>368</sup>.

W *Shadowing* pojawia się opowieść o zazdrosnej kobiecie, która powraca po śmierci do swojego martwego ciała, by zemścić się na mężu. Przerażony mężczyzna musiał prosić o pomoc lokalnego *inyōshi*<sup>369</sup>, który zalecił mu:

„Teraz musisz jej dosiąść okrakiem [...] i siedzieć mocno na jej plecach, jakbyś jechał na koniu... Podejdź! Musisz to zrobić!”. Mężczyzna drżał [...] ale wykonał polecenie. „Teraz weź jej włosy w ręce [...] połowę w prawą rękę, połowę w lewą... Tak! Trzymaj je, jakbyś trzymał cugle. Okręć je wokół rąk – wokół obu – ciasno. Dokładnie w ten sposób!... Słuchaj mnie! Musisz tak pozostać do rana”<sup>370</sup>.

Nieszczęśnik dostosował się do rad *inyōshi*. Gdy zapadł zmierzch, zwłoki kobiety ożyły i ze wszystkich sił starały się zrzucić małżonka ze swoich pleców. Mężczyzna był więc zmuszony do utrzymywania się na nich, niczym jeździec na koniu, aż do świtu, kiedy to duch na zawsze opuścił ciało i nigdy więcej nie próbował się mścić<sup>371</sup>.

<sup>367</sup> *Ibidem*, s. 648-650.

<sup>368</sup> *Ibidem*, s. 253-254.

<sup>369</sup> 陰陽師 – (*inyōshi*; częściej używane czytanie – *onmyōji*) – kapłan zajmujący się praktykami magicznymi, w tym egzorcyzmami i walką z demonami. Zob. A. Kozłowska, *op. cit.*, s. 259-262.

<sup>370</sup> „'Now you must get astride upon her, [...] and sit firmly on her back, as if you were riding a horse... Come! – you must do it!' The man shivered [...] but he obeyed. 'Now take her hair in your hands,' [...] – 'half in the right hand, half in the left... So!... You must grip it like a bridle. Twist your hands in it – both hands – tightly. That is the way!... Listen to me! You must stay like that till morning'”. Zob. L. Hearn, *Shadowing*, s. 35-36.

<sup>371</sup> *Ibidem*, s. 33-38.



W *Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs* Hearn wymienia rodzaje *gaki*, głodnych duchów skazanych na cierpienie za grzechy. Jedną z kar, z jakimi mogły mierzyć się te istoty, był przymus żywienia się ciałami zmarłych. Ten typ *gaki* nazywany był *jiki-niku-gaki* i jest to termin, którego pisarz używa w tym dziele<sup>372</sup>.

W utworze o takim właśnie tytule Hearn podejmuje tematykę pożeracza zwłok. *Jikininki* opowiada o tym, co przydarzyło się mnichowi Musō Kokushiemu w trakcie jednej z wypraw przez górskie rejony prowincji Mino<sup>373</sup>. Pewnego dnia, zgubivszy drogę, trafia on do pustelni i prosi jej mieszkańca o gościnę, ten jednak odmawia, wysyłając Musō do pobliskiej wioski. Tam mnich zostaje przyjęty w chacie sołtysa, w której odbywa się jakieś zgromadzenie, więc Musō zostaje poprowadzony do osobnej, pustej izby, gdzie zmęczony zasypia. Przed północą budzi go szloch kobiety, a po chwili w jego pokoju pojawia się gospodarz z latarnią. Sołtys, któremu właśnie zmarł ojciec, informuje Musō, że z tego powodu wszyscy muszą opuścić wioskę. Gdy bowiem umiera jeden z mieszkańców osady, w nocy dzieją się w niej dziwne, przerażające rzeczy. Gospodarz sugeruje, by Musō udał się wraz z nimi, ten jednak odmawia, decydując się na odprawianie modłów i czuwanie przy zmarłym<sup>374</sup>.

Tuż przed świtem, nie wiadomo w jaki sposób, do izby wkracza „Kształt niewyraźny i ogromny”<sup>375</sup>, który pożera zwłoki razem z całunem i ofiarami, następnie umyka drogą równie tajemniczą, jak ta, którą przybył. Chwilę później pojawia się gospodarz wraz z resztą mieszkańców i przyznaje się, że wie, iż zwłoki zginęły, gdyż tak właśnie dzieje się w ich wiosce od dawna. Musō pyta więc, czemu nie poproszono mieszkającego nieopodal mnicha o odprawienie modłów, które przepędziłyby demona. Wieśniacy twierdzą jednak, że w okolicy nie ma żadnej pustelni, a kapłani od dawna nie zaglądali w te strony. Musō udaje się więc na wzgórze, gdzie po raz kolejny znajduje samotnię. Tym razem mnich wpuszcza go do środka i od razu przyznaje się, że to właśnie on jest demonem pożerającym zwłoki. Został ukarany za swoją chciwość i po śmierci wrócił jako *jikininki*. Prosi Musō o odprawienie za niego modłów, by jego dusza mogła zostać uwolniona. Po tej prośbie znika, a wraz z nim w powietrzu rozplywa się też pustelnia. Musō ze zdziwieniem odkrywa, że siedzi wśród wysokich traw przed nagrobkiem mnicha<sup>376</sup>.

Treść opowiadania przedstawiona jest z perspektywy trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora, który stylizuje swoją wypowiedź na podanie ustne.

<sup>372</sup> L. Hearn, *Kottō...*, s. 189-191.

<sup>373</sup> Obecnie prefektura Gifu.

<sup>374</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 65-73.

<sup>375</sup> „Shape, vague and vast”. Zob. *ibidem*, s. 69.

<sup>376</sup> *Ibidem*, s. 65-73.

W tekście pojawia się więc niedookreśloność czasu i miejsca akcji oraz spora liczba japońskich słów i nazw. Również język, jakim posługują się postacie, stylizowany jest na japońską mowę grzecznościową. Kompozycja opowiadania ma charakter zamknięty – pokazuje pewien epizod z życia mnicha Musō Kokushiego, który poznajemy od początku do końca. Fabuła rozgrywa się na przestrzeni około czterdziestu ośmiu godzin, jednak jest to jedyna informacja dotycząca czasu akcji. Podobnie jest w kwestii miejsca, w którym doszło do spotkania pomiędzy mnichem a *jikininki*. Wiemy jedynie, że góry, w których zabłądził mnich, znajdowały się w prowincji Mino. Fakt oddalenia wioski od świata zewnętrznego, przez jej górski charakter, wpływa na postrzeganie rzeczywistości przez bohatera, gdyż jako Japończyk musi on zdawać sobie sprawę, że tego typu tereny najchętniej były zamieszkiwane przez istoty nadprzyrodzone.

Historia w *Jikininki* toczy się w dwóch światach: duchowym, do którego Musō trafia, gdy spotyka się ze starym pustelnikiem, oraz w świecie realnym, w którym pojawia się on jako Kształt. Manifestacja nadprzyrodzonej istoty przeraża mnicha, jednak w żaden inny sposób nie wpływa na otoczenie. To raczej widmowa pustelnia, która skrywa kamień nagrobny starego mnicha, oddziałuje na rozwój akcji i kieruje Musō do wioski nawiedzanej przez upiora. Jej mieszkańcy zdają się przyzwyczajeni i pogodzeni z działalnością siły nadprzyrodzonej, która żywi się ciałami ich zmarłych. W zgodzie z tradycją mieszkańcy opuszczają na noc swoje siedziby, by nie spotkać biesiadującego upiora i nie paść jego ofiarą.

Mieszkańców wioski można zaklasyfikować jako bohatera zbiorowego, jednak na ich tle zdecydowanie wyróżnia się gospodarz domu, w którym przyjęto mnicha. Młody mężczyzna reprezentuje swoim zachowaniem wszystkie cechy typowe dla dobrego syna i głowy rodu. Nie tylko przyjmuje on Musō z należnymi mu honorami, ale również próbuje nakłonić go do niepozostawania samemu nocą w wiosce. Gospodarz posługuje się językiem dość wyszukany jak na jego status społeczny, używając przy tym form grzecznościowych typowych dla języka japońskiego, które przełożone przez Hearna na język angielski wydają się nienaturalne<sup>377</sup>.

Główny bohater, Musō, jest przedstawiony jako typowy buddyjski mnich pojawiający się w opowieściach należących do gatunku *kaidan*. Wyróżnia się on odwagą, szlachetnością i czystością ducha. Pomimo swego początkowego przerażenia na widok upiora postanawia uwolnić od niego wioskę i bez wahania wyrusza do widmowej pustelni. Musō jako jedyny podejmuje zdecydowane działanie mające na celu pokonanie demona. W opozycji do niego znajduje się ludność wioski, która biernie poddaje się nadprzyrodzonej sile i dostosowuje do niej swoje postępowanie.

<sup>377</sup> *Ibidem*, s. 65-73.

W *Jikininki*, po raz pierwszy w analizowanym zbiorze, pojawia się nadprzyrodzona postać, która nie tylko zostaje dokładniej przedstawiona, ale również wchodzi w dialog z bohaterem. Mnich-demon jest przeciwieństwem Musō. Za życia był chciwy i nie wierzył w głoszone przez samego siebie duchowe prawdy. Właśnie takie postępowanie sprawiło, że po śmierci zamienił się w zjadającego zwłoki upióra. Hearn przedstawia widmo jako postać o charakterze raczej neutralnym i godnym pożałowania, która ostatecznie zostaje wyzwolona dzięki modlitwie Musō<sup>378</sup>.

Inspiracją dla treści *Jikininki* było prawdopodobnie słynne opowiadanie Ueda Akinariego *Granatowy kaptur* ze zbioru *Po deszczu, przy księżycu*<sup>379</sup>. Przedstawiona w nim historia również opowiada o wiosce nawiedzanej przez potępionego mnicha pożerającego zwłoki. Mężczyzna staje się jednak upiorem jeszcze za życia, na skutek sprzeniewierzenia się buddyjskim ślubom i oddania cielesnym przyjemnościom. W tekście nie pojawia się również makabryczny opis posilania się zwłokami, występuje natomiast bardziej rozbudowane przedstawienie sposobu pokonania demonicznej istoty. Przybywający do wioski mnich rozkazuje mu recytować buddyjską sentencję ze zbioru *Shōdōka*, dzięki któremu odsuwa się on ostatecznie od spraw doczesnych i odchodzi, a wioska zostaje uwolniona spod władzy demona<sup>380</sup>. Opowiadanie Uedy w finalnej formie nabiera wydźwięku buddyjskiego pouczenia, w którym mnich, pomimo zbłądzenia, może liczyć na odkupienie.

W *Jikininki* Hearn koncentruje się jednak na ukazaniu grozy i długotrwałości działań istoty nadprzyrodzonej. Pierwsze spotkanie obu mnichów jest w pełni realistyczne, nic nie sugeruje odbiorcy, że jeden z nich okaże się demonem. Z podobnym zabiegiem spotykamy się choćby w *Draculi* Stokera, gdzie tytułowy bohater, choć dziwny i osobliwy, początkowo nie sprawia wrażenia istoty żywiącej się ludzką krwią<sup>381</sup>. Zarówno w *Draculi*, jak i w opowiadaniu Hearna prawda o demonicznej naturze bohaterów zostaje ujawniona dopiero w toku akcji.

Musō trafia do domu sołtysa, który, tak samo jak i pozostali mieszkańcy wsi, zna zasady wyznaczone przez działalność siły nadprzyrodzonej i postępuje zgodnie z nimi. Gospodarz opisuje je w następujący sposób:

Teraz wyruszali do innej wioski, około trzech mil stąd, zgodnie z naszą tradycją nikt nie może pozostać w tej wiosce w noc po tym, jak nastąpił w niej zgón. Składany

<sup>378</sup> *Ibidem*, s. 65-73.

<sup>379</sup> U. Akinari, *Granatowy kaptur*, [w:] *idem, Po deszczu przy księżycu*, tłum. W. Kotański, Wrocław 1968, s. 208-227.

<sup>380</sup> *Ibidem*.

<sup>381</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 24.

odpowiednie ofiary i modlimy się, następnie odchodzimy, zostawiając zwłoki same. Dziwne rzeczy zawsze dzieją się w domu, w którym zwłoki zostały pozostawione<sup>382</sup>.

Jest to podporządkowanie się sytuacji wynikające z wiedzy ludowej, opartej na doświadczeniu pokoleń. Powtarzalność sytuacji i chęć zapewnienia sobie bezpieczeństwa obróciły przymus opuszczenia wioski w kultywowaną tradycję. Z podobną sytuacją możemy spotkać się w *Draculi* w scenie, kiedy to właścicielka hotelu Złota Korona próbuje przekonać Jonathana Harkera, by zrezygnował z dalszej podróży. Kobieta wie, kim jest Dracula, w jaki sposób działa oraz jak się przed nim uchronić:

Ale jaki dzisiaj dzień? – A gdy odrzekłem, że nie rozumiem, podjęła: – Wigilia świętego Jerzego. Nie rozumiesz, panie, że dziś z wybiciem północy budzi się lichy i bierze w posiadanie cały świat? Nie wiesz, panie, dokąd jedziesz i do czego? [...] W końcu upadła na kolana, błagając, żebym nie jechał, albo przynajmniej odroczył wyjazd o dzień lub dwa<sup>383</sup>.

Ponadto kobieta daje mężczyźnie krzyżyk, który ma chronić go przed złem, a sam Harker określa prezent mianem zabobonu. Mieszkańcy okolic zamku Draculi zawsze noszą przy sobie dewocjonalia i czosnek, starają się również być w domach przed nadejściem zmroku<sup>384</sup>. Lokalna ludność, zarówno u Hearn, jak i u Stokera, posiada wiedzę o istnieniu siły nadprzyrodzonej oraz o sposobach ochrony przed jej negatywnym działaniem. Okoliczni mieszkańcy są jednak pozbawieni zdolności do walki z demoniczną istotą lub wypędzenia jej. By mogli tego dokonać, potrzebna jest osoba z zewnątrz, obdarzona wiedzą nie ludową, a duchową, jak w przypadku Musō, czy też naukową, jak w wypadku van Helsinga.

W *Draculi* doktor van Helsing jest przewodnikiem grupy stawiającej sobie za cel pokonanie tytułowy hrabiego. To on zachęca do walki, obmyśla taktykę, zna mocne i słabe strony potwora. Hearnowski Musō nie mierzy się z jednak z pożeraczem zwłok w klasycznym rozumieniu tego słowa. Wstyd, jaki odczuwa Kształt po demaskacji przez mnicha, sprawia, że istota sama prosi go o pomoc

<sup>382</sup> „[...] and now they are going to another village, about three miles off, – for by our custom, no one of us may remain in this village during the night after a death has taken place. We make the proper offerings and prayers; – then we go away, leaving the corpse alone. Strange things always happen in the house where a corpse has thus been left”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 66-67.

<sup>383</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 13.

<sup>384</sup> *Ibidem*, s. 13.

w odesłaniu jej w zaświaty. Ostatecznie nie wiadomo jednak, czy Musō spełnia jej prośbę. Akcja opowieści kończy się bowiem wraz ze zniknięciem samotni widma<sup>385</sup> i odkryciem grobu pustelnika. Takie rozwiązanie fabularne ujawnia to, co dla samego pisarza było w opowieści najistotniejsze – wprowadzenie budzącego grozę opisu pożarcia ciała przez istotę nadprzyrodzoną.

[...] w opuszczonej wiosce nie rozlegał się żaden dźwięk. Ale gdy nocna cisza była najgłębsza, bezgłośnie [do chaty] wkroczył Kształt niewyraźny i ogromny; w tej samej chwili Musō odkrył, że stracił wszelką możliwość mowy i ruchu. Zobaczył, jak Kształt podnosi zwłoki i pożera je, szybciej niż kot pożera szczura – zaczął od głowy i zjadł wszystko, włosy, kości nawet całun. Gdy potworna Rzecz zjadła ciało, obróciła się w kierunku ofiar i je także zjadła. Wtedy odeszła, tak samo tajemniczo jak się pojawiła<sup>386</sup>.

Poprzez nadanie istocie miana Kształt pisarz w sposób paradoksalny podkreśla jej bezcielesność i brak możliwości do definiowania formy. Fakt, że istota jawi się jako niewyraźna, a jednocześnie rozległa, przywodzi na myśl przedstawienia Draculi:

Zdawało mi się, że śpię i czekam na powrót Jonathana. [...] Naraz przyszło mi do głowy, że powietrze jest zimne, ciężkie i przesiąknięte wilgocią. Odsunęłam z twarzy kołdrę i ku swemu zdumieniu spostrzegłam, że dookoła mnie panują nieprzeniknione ciemności. Gazowa lampa [...] jaśniała tylko małą, czerwoną iskierką poprzez mgłę, która najwyraźniej zgęstniała i zalała pokój. [Mgła] zgęstniała i zgęstniała, aż utworzyła w pokoju coś w rodzaju kolumny...<sup>387</sup>

Dzięki swojej fizycznej formie zarówno przeklęty pustelnik, jak i Dracula pojawiają się pozornie znikąd, a obserwator nie zauważa, w jaki sposób dostali się do pomieszczenia. Jednocześnie, z tych samych powodów, są wszechobecni

<sup>385</sup> Motyw znikania miejsca kreowanego przez istotę nadprzyrodzoną poruszony zostaje w rozdziale dotyczącym opowieści *Oshidori* i o Aoyagi.

<sup>386</sup> „[...] there was no sound in the deserted village. But, when the hush of the night was at its deepest, there noiselessly entered a Shape, vague and vast; and in the same moment Musō found himself without power to move or speak. He saw that Shape lift the corpse, as with hands, devour it, more quickly than a cat devours a rat, – beginning at the head, and eating everything: the hair and the bones and even the shroud. And the monstrous Thing, having thus consumed the body, turned to the offerings, and ate them also. Then it went away, as mysteriously as it had come”. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 693.

<sup>387</sup> B. Stoker, *op. cit.*, s. 277-278.

i wypełniają sobą przestrzeń, w której się znajdują. Wzmaga to lęk i poczucie zagrożenia, nie wiadomo bowiem, z której strony mogą przypuścić atak.

Hearn porównuje Kształt do kota łapczywie pożerającego swoją ofiarę. Dracula, jak i pozostałe wampiry z powieści Stokera, również obdarzone są przez jej autora zwierzęcymi cechami – oblizują się jak drapieżniki<sup>388</sup>, posiadają kłapiące kły<sup>389</sup>, a sam hrabia przybiera nawet postać wilka<sup>390</sup>. Zabieg odczłowieczenia, jakiemu podlegają istoty nadprzyrodzone w obu utworach, ma na celu spotęgowanie grozy. Mnich i Dracula w świetle dnia wpasowują się w społeczeństwo i mogą uchodzić za jego ekscentrycznych członków. Nocą, podczas żerowania na swoich ofiarach, ukazują jednak swoje prawdziwe oblicza, które przypisują ich raczej do świata zwierząt. Ta dwoistość natury i zdolność udawania człowieka sprawiają, że postacie te budzą wyjątkową grozę i odrazę u odbiorcy.

Z bohaterem Stokera Kształt łączy również jego długowieczność. W tekście Uedy mnich-demon nawiedza wioskę od mniej więcej roku. U Hearna Musō znajduje nagrobek kapłana, który jest „starożytny i obrośnięty mchem”<sup>391</sup>, ponadto mieszkańcy wioski zapewniają go, że od wielu pól w okolicy nie było żadnego duchownego. Podkreślenie swego rodzaju pradawności klątwy ma na celu nie tylko spotęgowanie grozy, ale również nadanie jej znamion prawdziwości, podobnie jak w przypadku Draculi. Fakt, że zło jest odwieczne, przez co prawdopodobnie trudne do pokonania, a jego początki sięgają zamierzchłych czasów, których nie pamięta nikt z żywych, sprawia, że odbiorcy łatwiej jest uwierzyć w prawdziwość przekazu.

W analizowanym opowiadaniu pojawia się niewiele japońskojęzycznych wtrąceń i większość z nich zostaje wyjaśniona w tekście lub w przypisach. Hearn wprowadza na przykład takie terminy, jak *anjitsu*<sup>392</sup> – pustelnia, *tōmyō*<sup>393</sup> – lampka wotywna, *segaki*<sup>394</sup> – ceremonia odprowadzana za dusze zmarłych, oraz *go-rin-ishi*<sup>395</sup> – japoński odpowiednik stupy. Ich użycie wydaje się w pełni uzasadnione, nie zaburza ono odbioru opowieści, a wprowadza element poznawczy.

W *Jikininki* Hearn tworzy opowieść o charakterze wampirycznym. Postać przeklętego mnicha żywiącego się zwłokami i siejącego postrach w okolicznej

<sup>388</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>389</sup> *Ibidem*, s. 303.

<sup>390</sup> *Ibidem*, s. 158-159.

<sup>391</sup> „[...] ancient and moss-grown”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 73.

<sup>392</sup> 庵室 (*anjitsu*) – pustelnia.

<sup>393</sup> 灯明 (*tōmyō*) – lampka wotywna.

<sup>394</sup> 施餓鬼 (*segaki*) – ceremonia za dusze zmarłych.

<sup>395</sup> Pisarzowi chodzi tu o *gorintō* (五輪塔), japoński odpowiednik stupy, składający się z pięciu kamieni odpowiadających pięciu żywiołom.



wiosce idealnie wpisuje się w ten nurt. Nadanie istocie niedookreślonej cielesności, pozwalającej przenikać do zamkniętych pomieszczeń, odpowiada zdolności do przemiany w mgłę, która jest charakterystyczną cechą Draculi. Obdarzenie mieszkańców wioski wiedzą dotyczącą ochrony przed złem, ale nie umiejętnością walki z nim, także znajdzie swoje odzwierciedlenie w słynnej powieści Stokera. Postać Musō, mnicha-mędrca, który ostatecznie zwalcza zło, skonkretyzowana zostaje na wzór doktora van Helsinga – osoby predestynowanej do tego zadania. Koncentracja na ukazaniu grozy i groteskowości sceny, w której Kształt pożera ciało zmarłego, ma na celu wywołanie u odbiorcy nie tylko poczucia lęku, ale i szoku spowodowanego zerwaniem z *decorum*. Zastosowany zabieg może więc zostać uznany za wprowadzenie zasady będącej jedną z typowych konwencji w prozie gotyckiej.

W *Yuki-Onna* i *Jikininki* Hearn odwołuje się do jednego z najpopularniejszych motywów literatury XVIII i XIX wieku, którym niewątpliwie jest wampiryzm. Pisarz osadza ten motyw w orientalnej scenerii i obudowuje egzotycznie brzmiącymi nazwami. Pomimo tych zabiegów w obu opowiadaniach wyraźnie zaznaczone są tropy charakterystyczne dla znanych z literatury zachodniej historii o upiorach żerujących na żywych.

#### 4.7. Między snem a realnością

Sny, a także ich znaczenie w życiu człowieka, zajmowały szczególnie miejsce w twórczości Hearn. Nocne wizje, dręcząc pisarza już od dziecka, przynosiły z sobą koszmary wypełnione upiornymi istotami. Czasem przenikały do rzeczywistości, czając się na granicy wzroku i nie pozwalając o sobie zapomnieć. Pisarz rzadko przedstawiał swoje pozytywne sny, w tym kontekście częściej wspominał o marzeniach snutych na jawie, a w jego rozważaniach przymiotnik *dreamy* był jednym z najczęściej używanych w odniesieniu do atmosfery panującej w Japonii. Nie powinno więc dziwić, że wątki snów i wizji pojawiły się również w dwóch tekstach *Kwaidanu* – *Śnie Akinosuke* oraz *Hōrai*.

Hearn wierzył w reinkarnację i uznawał, że w pewnym stopniu podlegają jej również sny. Według pisarza siła strachu odczuwana w trakcie koszmaru wynikała właśnie z akumulacji odczuć gromadzonych przez całe pokolenia:

Jak już sugerowałem, strach śpiącego najprawdopodobniej wcale nie jest odbiciem jego osobistych doświadczeń, ale reprezentacją zbioru niepoliczalnych lęków sennych doświadczonych przez przodków. Jeśli suma życiowych doświadczeń

przekazywana jest przez dziedziczenie, tak samo przekazywana musi być suma doświadczeń związanych ze śnieniem. I, jak w normalnym dziedziczeniu, każdy aspekt przekazu prawdopodobnie pozostanie wyraźny<sup>396</sup>.

Dla pisarza sen był więc nie tylko doświadczeniem mistycznym, odbywającym się na granicy dwóch światów, ale również związanym z pewną kumulacją wiedzy pokoleniowej, przechowywanej w podświadomości. Niezależnie od trafności tej teorii pokazuje ona, jak dużo uwagi poświęcał pisarz zagadnieniu śnienia i jego związkowi z lękiem.

Hearn chętnie opowiadał o wizjach, które łączyły się z jawą, sprawiając, że granica między tym, co realne, a tym, co wysnione, zanikała. W *Glimpses of Unfamiliar Japan* opisuje znaki *kanji* tworzone przez słynnego artystę, które pod wpływem krytyki atakują ludzi. Pewien mężczyzna powiedział na przykład, że napis stworzony przez artystę wygląda jak „zarozumiały zapaśnik”<sup>397</sup>. Nocą przyśniło mu się, że w jego pokoju pojawiła się właśnie taka postać, która dotkliwie go pobiła. Kiedy otworzył oczy, okazało się, że w jego pokoju istotnie znajduje się obcy człowiek, który po chwili zamienił się w znak *kanji* i odleciał w przestworza. Innego mężczyznę, który skrytykował pracę kaligrafisty, spotkała podobna historia; przemieniony znak skakał pod ludzką postacią po jego twarzy i krzyczał, że jest wysłannikiem artysty. Po śmierci artysty, gdy jego dzieła zaczęły wymagać odnowienia, młodzieniec, któremu powierzono to zadanie, lękał się ducha tak bardzo, że złożył mu w ofierze dary i modlił się do niego. Artysta pojawił się bohaterowi we śnie i zapewnił, że nic mu z jego strony nie grozi, chłopak posłuchał słów majaku i podjąwszy się pracy, szczęśliwie ją ukończył<sup>398</sup>.

W tym samym zbiorze Hearn opisuje sytuację, w której działania podejmowane na jawie wpływają na sny. W japońskim folklorze istnieje postać *binbōgami*<sup>399</sup> – bóstwa biedy i ubóstwa. Wierzy się, że gdy raz zwiąże się ono z człowiekiem, trudno jest się od niego uwolnić. W opisaney historii buddyjski mnich, prześladowany przez bóstwo, wraz z uczniami wykonuje rytuał polegający na wypędzaniu ze świątyni niewidzialnej istoty przy użyciu gałązek wiśni. W noc po ceremonii

<sup>396</sup> „I have already suggested that the dreamer’s fear is most probably not a reflection of relative experience, but represents the incalculable total of ancestral experience of dream-fear. If the sum of the experience of active life be transmitted by inheritance, so must likewise be transmitted the summed experience of the life of sleep. And in normal heredity either class of transmissions would probably remain distinct”. Zob. L. Hearn, *Shadowing*, s. 245.

<sup>397</sup> „Swaggering wrestler”. Zob. L. Hearn, *Glimpses...*, s. 32.

<sup>398</sup> *Ibidem*, vol. 1, s. 31-33.

<sup>399</sup> 貧乏神 (*bimbo-gami*). R.M. Dorson, *National Characteristics of Japanese Folktales*, „Journal of the Folklore Institute”, vol. 12, 1975, no. 2/3, s. 244.

mężczyźnie śni się płaczący szkielet buddyjskiego mnicha, który mówi: „Byłem z tobą przez tak wiele lat, jak możesz mnie porzucić?”<sup>400</sup>, potwierdzając tymi słowami, że jest *binbōgami*, które udało się ostatecznie odpędzić<sup>401</sup>.

W *Shadowing* pisarz przedstawia sen jako sposób komunikacji między bóstwem i człowiekiem. W jednej z historii zebranych w tym tomie mnichowi śni się Fugen-Bosatsu<sup>402</sup>, który wyjawia mu, gdzie będzie mógł go spotkać<sup>403</sup>, w innej Benten<sup>404</sup> odpowiada na modły mężczyzny i w nocnej wizji wyjawia mu, kim jest przyszły mąż jego córki<sup>405</sup>. Także w *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan* pojawia się wątek zaangażowania bóstwa w małżeństwo. Bohaterka opowieści zakochuje się w buddyjskim mnichu. Nieszczęśliwa wznosi modły do Buddy, który obdarza ją snem o całym życiu spędzonym u boku ukochanego. Po przebudzeniu kobieta postanawia zostać mniszką, by w ten sposób odwdziżyć się za piękną wizję<sup>406</sup>. W *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life* bogini Kannon<sup>407</sup> objawia się śpiącej kobiecie, by poinformować, że jej ukochany odzyska wzrok i wyzdrowieje<sup>408</sup>. W drugiej serii *Glimpses of Unfamiliar Japan* pojawia się bóstwo z Mionoseki, które wyśmiewa leniwego wieśniaka modlącego się o bogactwo. Pokazuje mu przy tym swoje znoszone sandały, podkreślając, że nawet bóstwo musi pracować i nie może pozwolić sobie na lenistwo<sup>409</sup>.

W snach opisywanych przez Hearn pojawiali się również zwykli śmiertelnicy. Czasem przychodzili, by prosić o pomoc, jak choćby teść z *Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs*, który prosił synową, by ocaliła go przed grożącym mu niebezpieczeństwem. Sen ten nie byłby czymś nadzwyczajnym, gdyby nie fakt, że teść parę lat wcześniej zmarł. W domostwie pojawił się pod postacią bażanta ściganego przez polującego nieopodal *daimyō*<sup>410</sup>. W tym samym zbiorze Hearn powraca do kwestii tego, jak cienka jest granica pomiędzy światem realnym a snami. Pojawia się tu opowieść o młodym mężczyźnie, który wracając zimową nocą

<sup>400</sup> „I had been with you for so many years, how could you drive me away?”. Zob. L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 1, s. 178.

<sup>401</sup> *Ibidem*, s. 176-178.

<sup>402</sup> 普賢菩薩 (Fugen-Bosatsu) – bodhisattwa prawa i współczucia.

<sup>403</sup> L. Hearn, *Shadowing*, s. 16-17.

<sup>404</sup> 弁天 (Benten) – bogini wody, miłości, płonów. Zob. J. Roberts, *Japanese Mythology A to Z*, New York 2010, s. 14.

<sup>405</sup> L. Hearn, *Shadowing*, s. 50-53.

<sup>406</sup> L. Hearn, *Out of...*, s. 322-323.

<sup>407</sup> 観音 (Kannon) – bogini miłosierdzia. Zob. J. Roberts, *op. cit.*, s. 67.

<sup>408</sup> L. Hearn, *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Leipzig 1907, s. 257-258, *Collection of British Authors*, 3957.

<sup>409</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 566.

<sup>410</sup> L. Hearn, *Kottō...*, s. 65-69.

z wesela, spotkał, o tej nietypowej dla ich gatunku porze roku, świetlika. Na drugi dzień, gdy odwiedzał znajomych, najstarsza ich córka stwierdziła, że śnił się jej bardzo dziwny sen, w którym latała i została zmuszona do ucieczki do domu przez bohatera opowieści<sup>411</sup>.

Hearn zajmuje się także symbolami występującymi w snach. Wśród pomyślnych wymienia górę Fudzi, sokoła, słońce, księżyc oraz bakłazany, jako złe podaje sny o dużej ilości pieniędzy czy karpiu *koi*. Zauważa też, że inne majaki są pozytywne dla kobiet, a inne dla mężczyzn<sup>412</sup>. W jego rozważaniach pojawiają się również sposoby zwalczania niechcianego snu. Pierwszy z nich związany jest z *nanten*<sup>413</sup>, rośliną znaną na Zachodzie jako *Nandina domestica*, nandina domowa czy też niebiański bambus. Według tradycyjnych wierzeń po wyśnieniu koszmaru lub wizji, której spełniania się obawiano, należało o świecie odszukać *nanten* w ogrodzie i wyszeptać tej roślinie treść widzenia<sup>414</sup>. Ponadto w Japonii istniała szeroko rozpowszechniona wiara w istnienie pożeracza snów *baku*<sup>415</sup>.

[...] samiec baku ma ciało konia, twarz lwa, trąbę i kły słonia, grzywę nosorożca, ogon krowy i łapy tygrysa. Mówi się, że samica baku wygląda zupełnie inaczej niż samiec, jednak różnica ta nie jest jasno określona. W dawnych czasach, gdy dominowały jeszcze chińskie nauki, obraz baku wisiał w każdym japońskim domu, miał on przynosić takie samo działanie, jak żywa istota<sup>416</sup>.

*Baku* przywoływało się zaraz po przebudzeniu z koszmaru lub snu, którego spełnienia się nie chciało, a następnie prosiło się istotę, by zjadła koszmar senny<sup>417</sup>. Hearn bardzo dokładnie przyjrzał się stosunkowi Japończyków do snów i ich znaczeń. Pisarz powracał do tej tematyki w praktycznie każdej z książek dotyczących Archipelagu.

Historia zawarta w *Śnie Akinosuke* przedstawia sen tytułowego bohatera – pana feudalnego Akinosuke Miyate. W trakcie pogawędki z dwoma sąsiadami zasnął

<sup>411</sup> *Ibidem*, s. 153-154.

<sup>412</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 353.

<sup>413</sup> 南天 (*nanten*) – nandina domowa.

<sup>414</sup> L. Hearn, *Glimpses...*, vol. 2, s. 353.

<sup>415</sup> 狻 (*baku*) – pożeracz snów, istota podobna do tapira. Zob. J. Roberts, *op. cit.*, s. 12.

<sup>416</sup> „[m]ale Baku has the body of a horse, the face of a lion, the trunk and tusks of an elephant, the forelock of a rhinoceros, the tail of a cow, and the feet of a tiger. The female Baku is said to differ greatly in shape from the male; but the difference is not clearly set forth. In the time of the old Chinese learning, pictures of the Baku used to be hung up in Japanese houses, such pictures being supposed to exert the same beneficent power as the creature itself”. Zob. L. Hearn, *Kottō...*, s. 245-246.

<sup>417</sup> *Ibidem*, s. 245-251.

on pod drzewem cedru i zobaczył wspaniały orszak zmierzający w kierunku jego domu. Okazało się, że to władca Koku Tokoyo zapraszał Akinosuke na swój dwór, by ten poślubił jego córkę. W pałacu wydano na cześć młodych huczne przyjęcie, a samuraj został mianowany gubernatorem wyspy Raishu. Akinosuke wraz z żoną przenieśli się do wyznaczonych im ziem. Mężczyzna ustalił nowe prawa i nauczył mieszkańców ogłady, zmieniając wyspę w miejsce idealne. Po dwudziestu czterech latach idylla została jednak przerwana przez śmierć żony bohatera. Wydarzenie to wprawiło mężczyznę w stan rozpacz i odrętwienia. Po upływie żałoby na dwór przybyli posłannicy króla Kokuo Tokoyo i odprawili Akinosuke do ojczystego kraju. W tej samej chwili samuraj obudził się ze snu, w który zapadł, a jego towarzysze powiedzieli mu, że spał tylko kilka minut. Gdy opowiedział im o śnie, wspomnieli mu o żółtym motylu, który krążył koło jego twarzy i został wciągnięty do mrowiska, by po kilku chwilach z niego wylecieć. Mężczyźni decydują się na rozkopanie ziemi pod cedrem, odnajdują tam mrówczego króla i małą wysepkę, z której wykopują ciało mrówczej samiczki. Okazuje się więc, że żółty motyl był duszą Akinosuke, która we śnie opuściła ciało i przeżyła przygodę w mrówczym królestwie<sup>418</sup>.

Narracja w opowiadaniu prowadzona jest w trzeciej osobie, z punktu widzenia wszechwiedzącego narratora. Historia nie posiada cech typowych dla podania ustnego, brakuje w niej bezpośrednich zwrotów do odbiorcy czy powoływania się na informacje zasłyszane. *Sen Akinosuke* prawdopodobnie ma swoje źródła w tekście literackim o chińskim rodowodzie. Język tekstu jest stylizowany na mowę dworską, pojawiają się w nim zwroty charakterystyczne dla etykiety pałacowej i rytuałów typowych dla cesarstwa chińskiego. Mimo japońskiego nazewnictwa realia przedstawione w opowiadaniu znacznie odbiegają od kronikarskich relacji i opisów ceremonii kultywowanych wśród warstw wyższych Kraju Kwitnącej Wiśni. Autor narzuca jednak czytelnikowi swoją wizję Japonii i jej zwyczajów.

Historia prezentuje sen, który przyśnił się Akinosuke, a czytelnik śledzi losy mężczyzny od momentu jego podróży na dwór króla Kokuo Tokoyo aż do powrotu do świata realnego. W historii pojawiają się dwa sposoby percepcji czasu: pierwszy z nich dotyczy świata realnego, w którym główny bohater zapada w kilkuminutową drzemkę, drugi zaś – snu mężczyzny, w którym fabuła zostaje rozciągnięta na dwadzieścia trzy lata jego rządów nad ludem Raishu. Podobnie dzieje się z akcją utworu. Wiemy, że Akinosuke pochodził z prowincji Yamato, gdzie był właścicielem ziemskim. We śnie jednak przenosi się on do tajemniczego królestwa Kokuo Tokoyo, w którego południowo-wschodniej części znajduje

<sup>418</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 145-155.

się wyspa Raishu, nad którą bohater będzie sprawować pieczę. Magiczny świat z sennej wizji zaprezentowany jest jako miejsce idealne, którym włada mądry i dobry król, a jego poddani są zawsze szczęśliwi, gdyż niczego im nie brakuje. Poprzez taki opis Kokuo Tokoyo Hearn kreuje atmosferę niesamowitości i idylliczności świata przedstawionego<sup>419</sup>.

Akinosuke przeniesiony do krainy snów dostosowuje się do warunków w niej panujących i sam staje się taki jak jej mieszkańcy. Jest szlachetnym i prawym władcą, który w ciągu trzech lat spisał i ustanowił prawa dla swojej wyspy. Były one tak dobre, że mieszkańcy żyli w harmonii, nie popełniając żadnych wykroczeń. Męczyzna staje się więc ideałem prawego konfucjańskiego władcy. Co więcej, w całym opowiadaniu nie znajdziemy bohaterów opisanych negatywnie lub posiadających jakiekolwiek wady, co również jest wynikiem idealizacji.

Senna wizja jest tak realna dla Akinosuke, że po przebudzeniu jest on pewien, iż królestwo, w którym przebywał, istnieje naprawdę. Wzmianka jego towarzyszy o żółtym motylu, który unosił się nad Akinosuke, gdy ten spał, utwierdziła go w przekonaniu, że Kokuo Tokoyo rzeczywiście było mrówczym państwem. Wiadać więc, że dla bohatera kontakt z światem nadprzyrodzonym jest doświadczeniem intensywnym, jednak trudno mieć pewność, czy w jakiś szczególny sposób wpłynęło ono na jego psychikę albo sposób postrzegania rzeczywistości<sup>420</sup>.

Obok samego wątku snu istotną rolę w opowieści odgrywają owady. Stworzenia te, przede wszystkim ich japońskie gatunki, wszechobecne, przebywające blisko ludzi, fascynowały Hearn. Pisarz często nadawał im nadprzyrodzone właściwości i włączał do grona *yōkai*. W ostatnich latach życia Hearn postanowił poświęcić owadom osobne miejsce w swojej twórczości, a efektem tego są *Insect Studies*, które dołączone zostały do zbioru *Kwaidan*. Składają się na nie trzy eseje dotyczące motyli, mrówek i komarów, w których pisarz odwołuje się do różnych źródeł, w tym do wierszy i podań o chińskim rodowodzie. Dwa pierwsze gatunki owadów pojawiają się, jak już wiemy, jako bohaterowie w *Śnie Akinosuke*.

W swoim esej o motylach Hearn wielokrotnie podkreśla, że większość opowieści i wierzeń z nimi związanych ma chińskie korzenie. W tekście przywołuje postać Zhuangzi i jego słynne rozważania dotyczące rzeczywistości. Parafrazuje przy tym słowa filozofa: „I [teraz nie wiadomo], czy motyl był snem Czuang Czou, czy też Czuang Czou był snem motyla”<sup>421</sup>, które nabierają u pisarza innego

---

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> Czuang-Tsy, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. W. Jabłoński, J. Chmielewski, O. Wojtasiewicz, Warszawa 1953, s. 44. Czuang-Tsy, Czuang Czou oraz Zhuangzi to różne formy transkrypcji imienia filozofa.



znaczenia. Hearn kładzie bowiem nacisk na prawdziwość doświadczenia bycia motylem, stania się inną istotą, odsuwając przy tym na bok kwestie dotyczące różnic pomiędzy jawą a snem. W swoim eseju pisarz wspomina również wiarę w to, że biały motyl jest ludzką duszą ulatującą z ciała. W dalszej części tekstu znajduje się powieść-parabola wykorzystująca proces przepieczarzenia jako symbolu tendencji ludzi do zapominania o trudnej przeszłości, niewyciągania z niej wniosków i cieszenia się chwilą obecną, która jest złudna. Wśród zastosowań symboliki motyla, w których Hearn dopatruje się zwyczajów tradycyjnie japońskich, autor ten wymienia nadawanie dziewczętom imion związanych z tymi stworzeniami oraz istnienie tańca dworskiego nazwanego na ich cześć<sup>422</sup>.

W eseju o mrówkach pisarz również powołuje się na chińskie źródła i przedstawia historię głęboko wierzącego mężczyzny. Pewnego dnia bóstwo odpowiada na jego modły i obdarza go znajomością języka mrówek. Dzięki temu mężczyzna odnajduje wielki skarb ukryty głęboko w ziemi. W rozważaniach dotyczących mrówek Hearn powołuje się na Herberta Spencera i jego poglądy o wysokim poziomie rozwoju tych owadów. Jako ich osiągnięcie wskazuje przede wszystkim porzucenie indywidualności na rzecz gatunku. W tekście pojawiają się przemyslenia pisarza dotyczące mrówczego społeczeństwa, a także porównanie go do współczesnej mu ludzkości. W eseju brakuje jednak odniesień do tradycji japońskich, Hearn koncentruje się na przedstawieniu mrówek jako twórców państwa idealnego<sup>423</sup>.

Odzwierciedlenie tego poglądu możemy znaleźć w *Śnie Akinosuke*. Opisywane przez Hearna Tokoyo i wyspa Raishu, na której rządy sprawował Akinosuke, charakteryzują się idealnym ustrojem politycznym. Królestwa posiadają mądrych i uczciwych władców, a ich ludność żyje w szczęściu i dostatku. Tokoyo, które pisarz przedstawia jako największe mrówcze państwo, posiada swoje konotacje w japońskim folklorze. Autor w przypisie wyjaśnia je w następujący sposób:

Nazwa „Tokoyo” jest niedefiniowalna. W zależności od okoliczności może oznaczać każdy nieznaną kraj lub każdy nieodkryty kraj, z którego nigdy nie powrócił żaden wędrowiec, lub Krainę Wrózek z dalekowschodnich baśni, królestwo Hōrai. Określenie „Kokuo” oznacza władcę kraju – dokładnie króla. Oryginalny zwrot, *Tokoyo no Kokuo*, może być przełożony jako „władca Hōrai” lub „król Krainy Wrózek”<sup>424</sup>.

<sup>422</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 181-203.

<sup>423</sup> *Ibidem*, s. 215-240.

<sup>424</sup> „This name 'Tokoyo' is indefinite. According to circumstances it may signify any unknown country, – or that undiscovered country from whose bourn no traveler returns, – or that Fairyland of

Tokoyo to kraina umarłych, określana również jako kraina za morzem, z której przybywać miały duchy przodków<sup>425</sup>. Hearn słusznie identyfikuje ją z Hōrai, będącym japońskim odpowiednikiem wyspy Penglai, krainy nieśmiertelnych<sup>426</sup>. Pisarz przenosi tę magiczną krainę do domeny snów, a w realnym świecie jej odpowiednikiem czyni mrowisko. W interpretacji Hearna świat owadów staje się idealnym królestwem, które nie mogłoby zaistnieć w świecie ludzi.

Na jawie Akinosuke trafia do Tokoyo pod postacią żółtego motyla i przeżywa tam dwadzieścia cztery szczęśliwe lata. Kolor owada może wiązać się z funkcją, jaką mężczyzna objął w magicznym państwie. Żółty bowiem był kolorem noszonym przez chińskiego cesarza i najwyższych dostojników dworskich<sup>427</sup>. Dusze ludzkie ulatujące z ciała przybierały natomiast formę motyla o białych skrzydłach<sup>428</sup>, o czym w późniejszych esejach kilkakrotnie wspomina sam Hearn<sup>429</sup>. Mrówczy król, którego Akinosuke i jego przyjaciele zobaczyli na końcu opowieści, również miał skrzydła o żółtym ubarwieniu. Miały one oddawać jego status społeczny i odróżniać go od pozostałych owadów. Sam motyl, jako symbol duszy, pojawia się również w kulturze i literaturze zachodniej. Starożytni Grecy wiązali go z *psyche*<sup>430</sup>, a Théophile Gautier, wszak jeden z najbardziej cenionych przez Hearna pisarzy, w swojej powieści *Awatar* wykorzystuje motyla do zaprezentowania efektów mesmerycznych doświadczeń<sup>431</sup>.

Temat przenoszenia się we śnie do innej rzeczywistości i związanej z tym dysproporcji pomiędzy upływem czasu rzeczywistego a czasem przeżyć zachodzących w majakach był podejmowany także w literaturze europejskiej. Najpopularniejszym dziełem o tej tematyce jest *Rip van Winkle* Washingtona Irvinga<sup>432</sup>. Tytułowy bohater zasypia w górach po wypiciu alkoholu otrzymanego od dziwnych, siwobrodych mężczyzn. Po przebudzeniu następnego ranka odkrywa, że pies, który

---

far-eastern fable, the Realm of Hōrai. The term 'Kokuo' means the ruler of a country, – therefore a king. The original phrase, Tokoyo no Kokuo, might be rendered here as 'the Ruler of Hōrai', or 'the King of Fairyland'. Zob. L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 146-147.

<sup>425</sup> A. Falero, *Orikuchi Shinobu's Marebitoron in Global Perspective*, eds J.W. Heisig, R. Raud, Nagoya 2010, s. 276-277, *Frontiers of Japanese Philosophy*, 7.

<sup>426</sup> *Tales of Mystic Mountain: The Legend of the Levitating Monk of Mt Horai-ji*, [w:] Heritage of Japan, [on-line:] <https://heritageofjapan.wordpress.com/inception-of-the-imperial-system-asuka-era/how-buddhism-came-to-take-root-in-japan/tales-of-mystic-mountain-the-legend-of-the-levitating-monk-of-mt-horaiji/> – 10 II 2024, Hōrai i Penglai często były również identyfikowane z górami lub „wyspami wśród chmur”.

<sup>427</sup> C.A.S. Williams, *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, New York 2014, s. 145.

<sup>428</sup> H.B. Werness, *op. cit.*, s. 63-66.

<sup>429</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 183-184.

<sup>430</sup> H.B. Werness, *op. cit.*, s. 63-66.

<sup>431</sup> T. Gautier, *Awatar*, *op. cit.*, s. 31.

<sup>432</sup> W. Irving, *Rip Van Winkle*, Philadelphia 1921.

mu towarzyszył, zniknął, jego pistolet zardzewiał, a on sam ma brodę sięgającą pasa. Gdy powraca do wioski, okazuje się, że nie zna w niej nikogo, a król Jerzy III nie jest już prawowitym władcą. Ostatecznie mieszkańcy uświadamiają bohaterowi, że to, co dla niego było jedną nocą, dla świata realnego trwało aż 20 lat. Nie tylko rozbieżność upływu czasu pomiędzy dwiema płaszczyznami zbliża do siebie obie historie, ale również fakt, że o jego upływie informują bohatera osoby z zewnątrz<sup>433</sup>.

Czytając *Sen Akinosuke*, odbiorca jest w stanie wyczuć odmienność tej opowieści od pozostałych w zbiorze. Spójność i dopracowanie fabuły, zamknięta kompozycja, brak „dziur” fabularnych i czasowych wskazują na pisemny pierwowzór historii. Symbolika w niej użyta odwołuje się do tradycji chińskich, a nie japońskich, dlatego umieszczenie *Snu Akinosuke* w *Kwaidanie*, zbiorze przez pisarza jednoznacznie łączonym z Archipelagiem, jest mylące. Jednocześnie opowiadanie to ma charakter najbardziej autentyczny i pozbawiony wyraźnych śladów odbioru tej historii przez samego Hearn.

W *Kwaidanie* pojawia się jeszcze jedno opowiadanie dotyczące krainy Tokoyo. Pisarz wykorzystuje ten sam wątek, jednak w zupełnie odmienny sposób. Opowiadanie, o którym mowa, nosi tytuł *Hōrai* i jest tekstem nietypowym, łączącym w sobie cechy eseju, sennych wizji i prywatnych przemyśleń pisarza dotyczących sytuacji w Japonii. Jak wspomniano powyżej, tytułowa *Hōrai* to jedna z mitycznych wysp zamieszkiwanych przez nieśmiertelnych, znajdująca się gdzieś na Morzu Wschodnim<sup>434</sup>. Hearn kilkukrotnie podejmował rozważania dotyczące tej niesamowitej krainy, konotując ją jednak bardzo szybko jako Japonię. W swoim pierwszym sprawozdaniu-eseju, stworzonym po przybyciu do Jokohamy, pisarz tak przedstawił otaczającą go rzeczywistość:

Znalezienie się nagle w świecie, gdzie w porównaniu z naszym wszystko jest mniejsze i delikatniejsze – w świecie drobniejszych i wyraźniej przyjaźniejszych istot, z których każda uśmiecha się do ciebie, jakby życzyła ci wszystkiego dobrego; w świecie, w którym cały ruch jest spowolniony i delikatny, a głosy są przyciszone; w świecie w którym ziemia, życie i niebo są zupełnie odmienne niż gdziekolwiek indziej – dla wyobraźni wychowanej na angielskim folklorze, jest to z pewnością spełnienie starych snów o Krainie Wrózek<sup>435</sup>.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> T. Screech, *Shōgun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760–1829*, London 2000, s. 211.

<sup>435</sup> „To find one's self suddenly in a world where everything is upon a smaller and daintier scale than with us – a world of lesser and seemingly kindlier beings, all smiling at you as if to wish you

Przywołana przez Hearna w tym opisie Kraina Wrózek, którą często doprecyzowuje: „z dalekowschodnich baśni”<sup>436</sup>, stanie się dla pisarza synonimem legendarnej wyspy. *Hōrai*, ostatnie opowiadanie w *Kwaidanie*, jest opisem mitycznego miasta należącego do Króla Smoków (Dragon-King). Hearn odwołuje się najpierw do przedstawienia *Hōrai* na zwoju znajdującym się w jego gabinecie. Następnie odnosi się do chińskich kronik z dynastii Sin, opisujących tę krainę jako pozbawioną trosk i śmierci, w której panuje ciągły ład i pokój. Rosną tam drzewa, których owoce sprawiają, że kto zje choćby jeden z nich, już nigdy nie będzie głodny, a także magiczne rośliny leczące wszystkie choroby oraz trawa przywracająca swoją mocą zmarłych do życia, z kolei płynąca na wyspie woda daje wieczną młodość<sup>437</sup>.

Sam Hearn uważa jednak, że *Hōrai* wcale nie jest krajem wiecznego życia i magii. Z goryczą stwierdza, że w *Hōrai* zimy są ciężkie i ostre, a sama wyspa jest zaczarowana nie z przyczyn opisanych w chińskich kronikach, a ze względu na jej duchową atmosferę. Ponadto nad *Hōrai* pojawia się zły wiatr, który doprowadza do tego, że kraj i ludzie się zmieniają, tracąc przez to swoją magię i wyjątkowość.

Ostatnie opowiadanie w zbiorze ma charakter strumienia świadomości autora. Tekst nie jest historią *sensu stricto*, jest raczej dywagacją na temat zaczarowanej krainy, o której Hearn słyszał i czytał w różnych źródłach. Odnajdujemy tu opis dzieła japońskiego malarstwa tuszowego oraz fragmenty chińskich źródeł, których tytułów pisarz nie podaje, a jedynie komentuje je i ocenia. Cały wywód przeprowadzony przez autora kończy się krytyczną uwagą dotyczącą zmian, jakie zachodzą w *Hōrai*. Hearn nie podaje miejsca ani czasu akcji<sup>438</sup>, można jednak sądzić, że utwór powstał już w okresie po przeprowadzce pisarza do Tokio, miasta, które było dla niego symbolem westernizacji Japonii<sup>439</sup>.

Poprzez zestawienie własnych poglądów z wybranymi przez siebie dziełami Hearn poddaje krytyce nie mistyczny kraj *Hōrai*, a Japonię. Ubolewa bowiem nad przemianami, jakie zaszły na Archipelagu pod wpływem otwarcia się na Zachód<sup>440</sup>. Pisarz uznaje, że podstawą magii *Hōrai* jest jej atmosfera:

Ta atmosfera nie pochodzi z naszych, ludzkich czasów: jest niezwykle stara, tak stara, że boję się pomyśleć, jak przedwieczna jest; nie jest ona mieszkanką azotu

---

well – a world where all movement is slow and soft, and voices are hushed – a world where land, life, and sky are unlike all that one has known elsewhere – this is surely the realisation, for imaginations nourished with English folklore, of the old dream of a World of Elves”. Zob. L. Hearn, *Glimpses...*, s. 7.

<sup>436</sup> L. Hearn, *The Romance...*, s. 67.

<sup>437</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 173-178.

<sup>438</sup> *Ibidem*.

<sup>439</sup> V. McWilliams, *op. cit.*, s. 360-362.

<sup>440</sup> L. Hearn, *Kwaidan...*, s. 178.

i tlenu. Nie jest wcale stworzona z tlenu, ale z ducha [...]. Gdy śmiertelnik wdycha tę atmosferę, wprowadza do swojej krwi porywające działanie tych duchów; a one zmieniają jego zmysły [...], dlatego może on widzieć tylko tak, jak one to robiły, czuć tylko tak, jak one, i myśleć tylko tak, jak one zwykły myśleć<sup>441</sup>.

Starożytność Hōrai sprawia, że jej powietrze składa się z duchów, odmieniających sposób rozumienia świata u osoby, która nim oddycha. Powoduje to, że człowiek zaczyna czuć tak jak owe duchy, i to właśnie ta odmiana osobowości, swego rodzaju przeniesienie się w czasie, ma stanowić, zdaniem pisarza, o magii tego miejsca. Użycie metafory duchów jako obrazu atmosfery panującej w Japonii pokazuje, w jaki sposób Hearn postrzegał ten kraj. Było to dla niego niewątpliwie miejsce o charakterze nadprzyrodzonym, znajdujące się na pograniczu dwóch światów, a jednocześnie takie, w którym czas zatrzymał się dawno temu.

Wśród cech stanowiących o baśniowym charakterze Hōrai autor wymienia także młodość ducha mieszkańców, nieskażonych złem, które na mitycznej wyspie nie istnieje, oraz kulturowaną miłość bliźniego, wzajemne zaufanie i wspieranie się. Hearn zauważa również, że

[...] ponieważ ludzie ci są wrózkami – choć śmiertelnymi – wszystkie rzeczy w Hōrai, poza pałacem Króla Smoka, są małe, osobliwe i dziwaczne; a ci wrózkowi ludzie naprawdę jedzą swój ryż z bardzo, bardzo małych misek i piją swoje wino z bardzo, bardzo małych kubków<sup>442</sup>.

Podkreślenie bajkowego czy też magicznego pochodzenia mieszkańców krainy związane jest w sposób bezpośredni z ich drobną budową, osobliwością i dziwacznością. Bajkowy charakter obejmuje także małe otaczające ich przedmioty codziennego użytku, sprawiając, że wszystko na Hōrai nabiera nadprzyrodzonego wymiaru. Nacisk, jaki Hearn kładzie na miniaturowość całej krainy, nawiązuje do przytaczanego już pierwszego eseju o Japonii jego autorstwa. Dla pisarza Archipelag stał się więc krainą ze snów, magicznym miejscem z legend i opowieści.

<sup>441</sup> „This atmosphere is not of our human period: it is enormously old, – so old that I feel afraid when I try to think how old it is; – and it is not a mixture of nitrogen and oxygen. It is not made of air at all, but of ghost, [...] Whatever mortal man inhales that atmosphere, he takes into his blood the thrilling of these spirits; and they change the sense within him, [...] so that he can see only as they used to see, and feel only as they used to feel, and think only as they used to think”. Zob. *ibidem*, s. 176.

<sup>442</sup> „[...] because the people are fairies – though mortal – all things in Hōrai, except the Palace of the Dragon-King, are small and quaint and queer; – and these fairy-folk do really eat their rice out of very, very small bowls, and drink their wine out of very, very small cups”. Zob. *ibidem*, s. 177.

Chciał widzieć Japończyków jako prosty lud, oddający się mistycznym wierzeniom, czczący przodków i żyjący w zgodzie z naturą. To poszukiwanie wiedzy magicznej i tajemnej wśród prostych, związanych z przyrodą ludzi było cechą typową dla romantyków<sup>443</sup>, a później dla ludzi powierzchownie zachwycających się Orientem, którzy uznali „wschodnie” społeczeństwa za najbardziej pierwotne. Jak zauważa Maria Janion, romantycy marzyli o praojczyźnie, kraju, z którego miała wywodzić się ich duchowość i wrażliwość na otaczającą rzeczywistość<sup>444</sup>. Zdaje się, że właśnie taką praojczyzną stała się dla Hearn Japonia, w której odnalazł dom, nie tylko w sensie materialnym, ale i duchowym.

W swoich przedstawieniach Archipelagu pisarz odwoływał się do tradycyjnych elementów otaczającej go rzeczywistości. Epoka Meiji, w trakcie której Hearn poznawał Japonię i przebywał w niej, była jednak okresem modernizacji, objawiającej się wzmożonym zainteresowaniem Zachodem. Przejawiało się to (jak opisano w rozdziale trzecim) w każdej dziedzinie życia, zaczynając od stroju, poprzez sztukę, architekturę, obyczajowość, a na nauce i polityce kończąc. Sytuacja taka trwała już od 1868 roku, a rząd Japonii starał się ze wszystkich sił pokazać Zachodowi swoje „cywilizowane oblicze”, odcinając się przy tym od własnych korzeni. Hearn poznawał więc nową Japonię, a nie – jak sam uznawał – jej tradycyjne, ludowe oblicze.

Pisarz dostrzegał jednak zmiany, jakie zachodziły pod wpływem przybyszów z zewnątrz, i odnosił się do nich w bardzo krytyczny sposób. Fascynację Okcydентem oraz jego kulturą uznawał za zły wiatr sprawiający, że złożona z duchów atmosfera stopniowo się kurczy i ostatecznie może całkowicie zaniknąć. W *Japan: An Attempt at Interpretation* stwierdza:

Przyszłość państwa [Japonii] przedstawia się w ciemnych barwach. Zrodzone z tej ciemności złe sny nawiedzają często tych, którzy kochają Japonię: lęk, że każde z jej starań kierowane desperackim heroizmem, prowadzi jedynie do przygotowania kraju na przybycie ludzi starszych o stulecia w handlowym doświadczeniu; jej tysiące mil sieci kolejowych i telegraficznych, jej kopalnie i huty, jej arsenały i fabryki, jej doki i flota zostaną podporządkowane obcemu kapitałowi; jej godna podziwu armia i bohaterka marynarka może ostatecznie zostać skazana na złożenie ostatniej ofiary w pozbawionej nadziei rywalizacji przeciw połączonym, chciwym państwom<sup>445</sup>.

<sup>443</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 36-37, *Klasyka Światowej Humanistyki*.

<sup>444</sup> *Ibidem*, s. 50-51.

<sup>445</sup> „And the domestic future appears dark. Born of that darkness, an evil dream comes oftentimes to those who love Japan: the fear that all her efforts are being directed, with desperate heroism,



Pisarz obawiał się, że cała industrializacja Japonii, wiążąca się z odejściem od tradycyjnych wartości i próbą przystosowania się do zachodniej cywilizacji, jedynie ułatwi przejście kraju przez obcą władzę. Dla Hearna zmiany zachodzące na Archipelagu jednoznacznie prowadziły państwo do zguby. Modernizacja Japonii była dla niego tożsama z jej okcydentalizacją, oznaczającą utratę tożsamości i odrzucenie tradycyjnych wartości. W oczach pisarza oznaczało to ostateczny upadek kraju, związany ze zniknięciem duchowej atmosfery, która go wyróżniała.

Opowiadanie *Hōrai*, zamykające *Kwaidan*, pomimo swojej odmiennej formy również okazuje się świadectwem odbioru, jednak nie wyłącznie jednej legendy czy podania, a całej kultury i atmosfery otaczających Hearna podczas jego czter-nastoletniego pobytu na Archipelagu.

Japonia stała się dla pisarza praoczyzną, miejscem, w którym pierwszy raz poczuł się jak w domu i gdzie odnalazł swoje duchowe korzenie. Autor o duszy romantyka, człowiek widujący duchy, którego usposobienie zmieniało się w zależności od pór roku, a który kochał otaczać się pięknem i nie znosił brzydoty, odczuwał Japonię całym sobą. Widział w niej mistyczną krainę, świat, w którym granica między tym, co duchowe, a tym, co realne, praktycznie nie istniała. Jego postrzeganie Archipelagu z końca XIX wieku jawi się zatem w gruncie rzeczy jako jedno rozległe, wieloaspektowe świadectwo odbioru rzeczywistości, stworzone przez człowieka ukształtowanego głównie w wyniku okcydentalnych doświadczeń, traktującego Orient jako mistyczną Krainę Wródek.

#### 4.8. Wnioski z przeprowadzonych analiz

Przeprowadzone analizy potwierdzają tezę o możliwości odczytywania zbioru *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych* jako świadectwa odbioru japońskich podań ludowych przez Lafcadio Hearna pod wpływem jego wcześniejszych kulturowych i literackich doświadczeń. W schemacie poznawczym, wykreowanym przez Hearna i ułatwiającym mu zrozumienie otaczającego świata, wyraźne są wpływy języka ojczystego oraz rodzimej kultury twórcy zbioru. Staje się on dzięki temu świadectwem jego wiedzy, a jednocześnie odpowiada

---

only to prepare the land for the sojourn of peoples older by centuries in commercial experience; that her thousands of miles of railroads and telegraphs, her mines and forges, her arsenals and factories, her docks and fleets, are being put in order for the use of foreign capital; that her admirable army and her heroic navy may be doomed to make their last sacrifices in hopeless contest against some combination of greedy states". Zob. L. H e a r n, *Japan: An Attempt at Interpretation*, New York 1906, s. 497-498.

na jego oczekiwania wobec świata. Schemat ten odnajduje swoje odzwierciedlenie w kodzie literackim, jakim posługuje się autor. Dla Lafcadio Hearna była to XIX-wieczna angielszczyzna, w której zapisywał wszystkie swoje dzieła, w tym *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*. Oznacza to, że najprawdopodobniej podczas odbioru legend i podań z japońskiego folkloru dokonywał się w świadomości autora proces ich aktualizacji i adaptacji zachodzący w naturalnym dla pisarza medium wypowiedzi literackich. Już sam ten proces był pierwszym etapem tworzenia się na ich podstawie świadectwa odbioru.

Niewątpliwie, zgodnie ze wspomnianą już teorią Romana Ingardena, podczas procesu odbioru japońskich podań w percepcji Hearna dokonał się proces konkretyzacji, polegający na wypełnieniu przez niego miejsc niedookreślenia w dziele przez uzupełnienie wyglądown w nim zawartych. Konkretyzacja to jednak nie tylko uzupełnienie dzieła, ale również jego aktualizacja poprzez ponowne odczytanie. Jako proces konkretyzacja jest nieuświadomiona i rozciągnięta w czasie oraz różni się w zależności od czasu poświęconego dziełu, oczekiwań czytelnika i jego zdolności percepcyjnych. W przypadku Hearna konkretyzacja ta opierała się przede wszystkim o jego doświadczenia czytelnicze i kulturowe, odmienne od tych prezentowanych mu w japońskich podaniach.

W *Kwaidanie. Opowieściach i esejach o rzeczach niesamowitych* wyodrębnić można także ingardenowskie fazy i warstwy dzieła literackiego. Ingarden wyróżnia cztery warstwy dzieła: językową, znaczeniową, przedmiotów przedstawionych oraz wyglądown<sup>446</sup>.

Pierwsza z nich, warstwa językowa (patrz: Aneks, tabela 1), w przypadku *Kwaidanu* realizuje się w XIX-wiecznej angielszczyźnie, zawierającej japońskie wtrącenia, które rzadko stanowią element poznawczy i na ogół są jedynie ozdobnikiem, mającym na celu orientalizację tekstu i nadanie pozornej autentyczności dziełu.

Druga warstwa, znaczeniowa (patrz: Aneks, tabela 1), w większości opowieści zawartych w *Kwaidanie* realizuje założenia typowe dla XVIII- i XIX-wiecznej literatury. W *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, *O lustrze i dzwonie*, *Jikininki*, *Yuki-Onna*, *Śmiertelnym sekrecie* oraz poniekąd w *Dyplomacji* pojawiają się bohaterowie, których kreacja nadaje okcydentalny wymiar historiom, w jakich występują. W wypadku *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, *Jikininki* i *Śmiertelnego sekretu* dzieje się tak za sprawą bohatera kodowanego jako mędrzec/naukowiec predestynowany do walki ze złem, którego wiedza nie tylko ratuje pozostałych bohaterów od zguby, ale jest również tym, co napędza akcję. W *Dyplomacji* również *daimyō* spełnia podobną funkcję, reprezentując sobą „naukowe” podejście

<sup>446</sup> R. Ingarden, *Dwuwymiarowa...*, s. 21-23.

do zjawisk nadprzyrodzonych, podczas gdy dworzanie przedstawieni zostają jako zabobonni i niewydukowani. Bohaterki dwóch pozostałych opowieści przez swoją naturę *femme fatale* stają się przyczyną wszystkich wydarzeń. W opowiadaniach *Opowieść o O-Tei*, *Ubuzakura*, *Jiu-roku-zakura* oraz *Riki-Baka* zmiana roli reinkarnacji potraktowanej jako coś, co można osiągnąć siłą woli, a nie nagromadzeniem pozytywnego *karmana*, powoduje, że te historie nabierają zachodniej wymowy. W *Opowieści o O-Tei*, *Oshidori*, *Yuki-Onna*, *Opowieści o Aoyagi*, a także *Śmiertelnym sekrecie* to same zdarzenia sprawiają, że opowieści jawią się jako bardziej okcydentalne przez ich znaczeniową zbieżność z wątkami znanymi z literatury gotyckiej. W *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, *Rokuro-kubi* oraz *Mujinie* sposób wykorzystania przyrody, jako narzędzia do kreowania uczucia grozy i niepokoju, jest znaczeniowo bliższy XIX-wiecznej literaturze zachodniej. Ogólna idea przyświecająca wszystkim szesnastu opowieściom, którą jest chęć zadziwienia lub przestraszenia odbiorcy, jest wspólnym elementem fabularnym zarówno dla Zachodu, jak i Japonii.

Warstwa trzecia – przedmiotów przedstawionych (patrz: Aneks, tabela 1), tworzących świat zaprezentowany w dziele, w *Kwaidanie* odzwierciedlać będzie kulturę, w jakiej wychowywał się i dorastał Hearn, czyli irlandzkie, a później francuskie i amerykańskie społeczeństwo. Najpełniejszy opis postaci w analizowanym zbiorze znajduje się w opowiadaniu *Yuki-Onna* i dotyczy tytułowej bohaterki, której przedstawienie pełne jest elementów charakterystycznych dla zachodnich opisów wampiryzm i *femme fatale*. W *Jikininki* nadprzyrodzona forma Kształtu również konotuje skojarzenia z zachodnimi przedstawieniami wampirów i ich zdolnością do przemiany w mgłę. Cechy charakteru takich postaci, jak kapłani z opowiadań: *Opowieść o Mimi-Nashi Hōichim*, *Jikininki*, *Śmiertelny sekret*, oraz *daimyō* z *Dyplomacji* za sprawą swej mądrości, wykształcenia i wiedzy dotyczącej istot nadprzyrodzonych, budzą skojarzenia z cechami typowymi dla zachodnich kapłanów/naukowców, walczących z siłami zła. Sposób przedstawienia reinkarnacji w opowieściach *Opowieść o O-Tei*, *Ubuzakura*, *Jiu-roku-zakura* oraz *Riki-Baka* jako czegoś, co osiąga się siłą woli, nadaje zjawisku typowo okcydentalnych cech. Opisy miejsc zawarte w *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, *Mujinie* oraz *Rokuro-kubi* odwzorowują styl znany z zachodniej literatury, służący do budowania nastroju grozy. Niektóre z wydarzeń z *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* (tj. wezwanie do świata zmarłych i przestroga przed pozostaniem w nim za długo), *Mujiny* (zmiana nastroju opowieści z komediowego na historię grozy), *Oshidori* (prorocze sny i wskazanie mordercy przez ofiarę), *Opowieści o O-Tei* (przecucie śmierci, potrzeba zgody na powrót za światów, przejęcie ciała przez zmarłą), *Dyplomacji* (opis dekapitacji, głowa gryząca kamień), *Jikininki* (wampiryczny charakter widma, podział na

wiedzę ludową i „naukową”), *Rokuro-kubi* (prześladująca bohatera odcięta głowa), *Opowieści o Aoyagi* (prawdopodobna stylizacja na gotycki romans), *Śmiertelnego sekretu* (duch bojący się odkrycia sekretu), *Snu Akinosuke* (sen posiadający swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości) oraz *Hōrai* (użycie metafory krainy nieśmiertelnych do krytyki sytuacji społecznej w Japonii) również odzwierciedlają okcydentalne tendencje, odsuwając się od japońskich znaczeń.

W dokonanej w niniejszej pracy analizie *Kwaidanu* wszystkie te trzy warstwy stają się również częścią warstwy czwartej, określanej jako wyglądy (patrz: Aneks, tabela 1). Warstwa owa tworzy się w procesie odbioru dzieła, kiedy to czytelnik uzupełnia miejsca niedookreślenia swoimi wyobrażeniami. W przypadku Hearn'a uzupełnienie to polegało na wprowadzeniu do przedstawionych mu podań z japońskiego folkloru elementów pochodzących z literatury gotyckiej.

Wymienione powyżej zokcydentalizowane fragmenty zbioru w największym stopniu oddają sposób, w jaki u Hearn'a dokonał się proces konkretyzacji japońskich podań i opowieści. Ingarden dzieli konkretyzację na dwa typy: estetyczną i badawczą, ta widoczna w tekstach Hearn'a mieści się niewątpliwie w pierwszym typie. Warto w tym miejscu podkreślić, że według Ingardena jedynie ten typ owocuje prawdziwą konkretyzacją, gdyż jest on procesem twórczym, podczas gdy typ badawczy pozwala jedynie na badanie typu estetycznego, samemu nie tworząc nowej konkretyzacji.

Na dokładniejsze określenie rodzaju konkretyzacji dokonanych przez Hearn'a pozwala przywołana już w rozdziale teoretycznym klasyfikacja dokonana przez Michała Głowińskiego, zakładająca pięć typów świadectw odbioru (1 – proces lektury; 2 – krytykę literacką; 3 – teksty metaliterackie; 4 – transformacje oraz 5 – badania socjologiczne). (Aneks, tabela 2).

Opowieści zawarte w *Kwaidanie* odpowiadają dwóm typom – trzeciemu (niedyskursywne wypowiedzi metaliterackie) oraz czwartemu (transformacje). Do niedyskursywnych wypowiedzi metaliterackich zaliczyć można *Opowieść O-Tei*, *Dyplomację*, *Yuki-Onna* oraz *Śmiertelny sekret*, będące w znacznej mierze stylizacjami zachodnich powieści o duchach na tradycyjne japońskie podania. Pojawiające się w nich wątki i postacie odpowiadają zachodnim kanonom, oddalając się od folklorystycznej tradycji Japonii. W opowieściach występują nazwy geograficzne i imiona postaci charakterystyczne dla Archipelagu, jednak fabuła jest praktycznie pozbawiona elementów typowo japońskich, co sprawia, że opisane wydarzenia mogłyby mieć miejsce w dowolnym zakątku świata. Typ czwarty, transformacje, reprezentować będą wszystkie opowieści stanowiące w większych partiach tekstu parafrazy lub przekłady. W tych opowieściach widać japońskie inspiracje, wpływy i wątki, przekształcone jednak przez Hearn'a.

Taka typologia opowieści nie zakłada oczywiście uwzględniania wyłącznie czystych typów świadectw, dlatego zarówno wśród niedyskursywnych wypowiedzi metaliterackich możemy znaleźć elementy typowe dla transformacji, jak i odwrotnie. Elementy, które można zaliczyć do metaliterackiego typu świadectw, zawierają również takie opowiadania, jak *Opowieść o Mimi-Nashi Hōichim*, w której charakter mnicha odpowiadał będzie zachodnim normom, a wezwanie zmarłych będzie znane z XIX-wiecznej literatury, czy *Oshidori*, gdzie będą to prorocze sny bohatera i zjawia wskazująca zbrodniarza. W *O lustrze i dzwonie* egoistyczna motywacja, doprowadzająca bohaterkę do zniszczenia dzwonu, będzie sytuować ją w kręgu okcydentalnych *femme fatale*. *Jikininki* prezentuje postać wędrownego kapłana, który, podobnie jak van Helsing z *Draculi*, jako jedyna osoba potrafi zwalczyć zło. Również demoniczny Kształt, z którym mierzy się duchowny, kodowany jest w sposób typowy dla zachodnich wampirów: występuje pod postacią mgły niczym hrabia Dracula, a jego ulubionym pokarmem są ludzkie ciała. Podobnie w *Rokuro-kubi* postać kapłana posiada cechy okcydentalne, a prześladowająca bohatera, żyjąca własnym życiem głowa również będzie znana z XIX-wiecznej, angielskiej i francuskiej literatury. Ponadto sposób wykorzystania w opowiadaniu przyrody, jako elementu budującego grozę, przenosi historię w europejski/zachodni krąg odniesienia.

Także *Dyplomacja* oraz *Yuki-Onna*, mimo faktu, że przynależą w znacznym stopniu do typu metaliterackiego, posiadają elementy charakterystyczne dla typu świadectwa określanego mianem transformacji. W *Dyplomacji*, będącej w większości opowieścią o cechach typowych dla literatury zachodniej, zarówno wykształcony *daimyō*, jak i cały dwór wierzą w fizyczną obecność sił nadprzyrodzonych, co jest wyraźnie japońskim wpływem. W opowiadaniu *Yuki-Onna* będzie to użycie jako bazy opowieści historii o nadprzyrodzonej narzeczonej, doskonale znanej w folklorze Archipelagu.

W *Kwaidanie. Opowieściach i esejach o rzeczach niesamowitych* pojawia się ponadto wszystkie siedem stylów odbioru Michała Głowińskiego (1 – mityczny odwołujący się do wierzeń, mitów i podań; 2 – alegoryczny zakładający dwie warstwy dzieła, z których pierwsza warstwa odkrywa przed czytelnikiem drugą – znaczeniową; 3 – symboliczny, również mający podwójne znaczenie, odkrywane w trakcie lektury; 4 – instrumentalny, charakteryzowany jako zawierający w sobie element edukacyjny; 5 – ekspresyjny, oparty o idealizację przeżycia czytelniczego; 6 – mitemiczny, nastawiony na dokładne odwzorowanie rzeczywistości; oraz 7 – estetyczny, traktujący akt czytania jako przyjemność i rozrywkę). (Aneks, tabela 3). Pierwszy z nich, mitologiczny, w przypadku analizowanego zbioru wyraża się w sposobie pojmowania przez Hearna świata podań i mitologii Japonii poprzez



pryzmat własnych doświadczeń religijno-duchowych i przejawia się we wszystkich 16 opowieściach. Widoczny jest przede wszystkim w praktycznie niezachwianej wierze autora w zjawiska nadprzyrodzone oraz fascynacji buddyzmem i japońskimi wierzeniami ludowymi. Odzwierciedlone jest to zarówno w tematyce opowieści, jak i w typach występujących w nich postaci. W *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* jednym z bohaterów jest buddyjski mnich, kodowany jednak na zachodni sposób, w utworze występują również duchy, stanowiące wątek nadprzyrodzony. W *Oshidori* pojawia się tradycyjne japońskie wierzenie dotyczące kaczek mandarynek i ich symboliki odnoszącej się do wierności małżeńskiej. Zostaje ono jednak połączone z typowymi dla zachodnich powieści grozy proroczymi snami i duchem wskazującym swojego oprawcę. W *Opowieści o O-Tei* motyw reinkarnacji zostaje opisany przez Hearna w sposób przypominający opowieści E.A. Poe'go o powracających z martwych ukochanych. Wątek reinkarnacji pojawia się także w opowieściach *Ubuzakura*, *Jiu-roku-zakura* oraz *Riki-Baka*, w każdej z nich stając się jednak jedynie przyczynkiem do opowiedzenia historii o nadprzyrodzonym charakterze. W *Dyplomacji* oraz *O lustrze i dzwonie* Hearn ujawnia swoją wiarę w siłę ludzkiej woli, która jest w stanie pokonać nawet śmierć – przekonanie silnie zakorzenione w spirytualizmie XVIII wieku. W *Jikininki* obok wiary w istnienie istot nadprzyrodzonych żywiących się ciałami zmarłych pojawia się postać buddyjskiego kapłana, który ma moc, by je pokonać. Wydarzenia w opowiadaniu przedstawione zostają jednak w mocno zokcydentalizowany sposób. W *Mujinie* nacisk zostaje położony na wiarę w możliwość funkcjonowania istot nadprzyrodzonych i ludzi na jednej płaszczyźnie. Podobnie dzieje się w *Rokuro-kubi*, gdzie demoniczne istoty funkcjonują w realnym świecie, a pokonać je może tylko buddyjski kapłan. W *Śmiertelnym sekrecie* Hearn ujawnia swoją wiarę w duchy i ich manifestacje. W opowiadaniu *Yuki-Onna* pisarz ukazuje możliwość nie tylko wspólnego funkcjonowania na jednej płaszczyźnie istot nadprzyrodzonych i ludzi, ale również możliwość ich wchodzenia w związki. *Opowieść o Aoyagi* również porusza kwestię takiej relacji, a także wątek przemiany roślin w ludzi. *Sen Akinosuke* ukazuje wiarę w możliwość wędrówki duszy poza ciałem, a *Hōrai* potwierdza przekonanie Hearn o nadprzyrodzoności i niezwykłości całej Japonii.

*Hōrai* jako jedyna opowieść prezentuje styl alegoryczny, przedstawiając mityczną krainę, która jest zagrożona upadkiem ze względu na wiejące w niej złe wiatry. *Hōrai* jest tu alegorią Japonii zatracającej swoje tradycje pod wpływem zafascynowania Zachodem. Zestawiając mityczną krainę i Japonię, Hearn najpewniej chciał podkreślić, jak wiele znaczy dla niego nowa ojczyzna, i jak dotkliwie odczuwa zachodzące w niej zmiany.



Styl symboliczny widoczny jest we wszystkich opowiadaniach z analizowanego tomu. Przejawia się on w nadawaniu okcydentalnych znaczeń elementom typowo japońskim, odczytywaniu i kształtowaniu ich na sposób zachodni. W *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* przekształcenie symbolicznych treści jest widoczne w sposobie kreacji postaci kapłana, który u Hearna staje się nieomylnym pogromcą zła. Rozbudowanie części opowieści związanej z podróżą i opisem dworu duchów także wiąże się ze zmianą znaczenia w stosunku do oryginału – opowieść przestaje być przypowieścią buddyjską o niefortunnej przygodzie młodego muzyka, a staje się pełnoprawną opowieścią grozy o wezwaniu do domeny zmarłych. W *Oshidori* symbolika szczęśliwego małżeństwa, reprezentowana przez kaczki mandarynki, zostaje powiązana z okcydentalnym przedstawianiem pelikana rozdzierającego własną pierś, symbolizującego ofiarę i miłość matczyną. Symboliczny wydźwięk całej historii – przypowieść o wiernym małżeństwie i niekrzywdzeniu żywych istot – ginie na tle nadprzyrodzonych wydarzeń opisanych przez Hearna. *Opowieść o O-Tei, Riki-Baka, Ubuzakura* oraz *Jiu-roku-zakura* nawiązują do kwestii buddyjskiej reinkarnacji, jednak w obu tekstach jej idea zostaje wypaczona, przestaje bowiem być związana z gromadzeniem dobrego *karmana*, a staje się zwykłym aktem ludzkiej woli. W *Opowieści o O-Tei* pojawia się ponadto zagadnienie potrzeby przyzwolenia na powrót z zaświatów – kobieta musi uzyskać je od ukochanego. Nawiązuje to do zachodniej symboliki, gdzie bardzo często istota nadprzyrodzona musi uzyskiwać zgodę na wkroczenie w przestrzeń ludzi żyjących. W opowiadaniu *Riki-Baka* pojawia się symbolika ziemi cmentarnej, traktowanej jako remedium przeciw działaniu sił nadprzyrodzonych, niewystępująca w tradycyjnych japońskich wierzeniach. W *Dyplomacji* odejściem od symboliki charakterystycznej dla Archipelagu będzie groźba skazańca wobec pana feudalnego, jaka byłaby niedopuszczalna w ówczesnych realiach społecznych, oraz decyzja o przeznaczeniu ogrodu na miejsce egzekucji, prowadząca do jego rytualnego zbrukania. W *O lustrze i dzwonie* zmienione zostaje znaczenie samego dzwonu, którego rolą było skazywanie ludzi na potępienie. W wersji Hearna staje się on jedynie narzędziem umożliwiającym pojawienie się ducha. W *Jikininki* symboliczny styl odbioru widoczny jest przede wszystkim w sposobie odczytania samego dzieła, którego pierwowzór miał przestrzegać przed oddalaniem się od buddyjskich wartości, a u Hearna przekształcony został w opowieść grozy o pożeraczu ciał. *Mujina* ukazuje zmianę w postrzeganiu tytułowej istoty, która w folklorze była nieszkodliwym żartownisiem, a w *Kwaidanie* staje się czyhającym na ludzkie życie monstrum. W *Rokuro-kubi* postać tytułowej istoty zostaje skojarzona z historiami grozy o ożywających odciętych głowach, w odróżnieniu od japońskich podań nie reprezentuje ona tu ani kobiecej zazdrości, ani też stworzeń żywiących się

oliwą, staje się za to morderczą istotą, zbliżoną swym charakterem raczej do zachodnich wampirów lub do chińskich przedstawień demonicznego *nukēkubi*. Symboliczny styl odbioru w *Śmiertelnym sekrecie* odnaleźć można w samym przedstawianiu ducha, który wraca na ziemię za sprawą tak błahej rzeczy, jak list miłosny, gdy w tradycyjnym japońskim folklorze motywacja ta musiała być głębsza i podszyta silnymi emocjami. W opowiadaniu *Yuki-Onna* to główna bohaterka opowieści, tytułowa Śnieżna Kobieta, zmienia swoją symbolikę, przestając być personifikacją pory roku i zamieniając się w *femme fatale* o wampirycznym charakterze. W *Opowieści o Aoyagi* Hearn tworzy opowieść o miłości między istotą nadprzyrodzoną a człowiekiem, rezygnując jednak z nadania głównej bohaterce formy typowej dla występujących w folklorze, jak lisy czy stworzenia morskie, która mogłaby być nieatrakcyjna dla zachodniego odbiorcy, a czyniąc ją zczarowanym drzewem. *Sen Akinosuke* wykorzystuje symbolikę związaną z kulturą chińską. Podróż do krainy mrówek w oryginalnej wersji była prawdopodobnie pouczeniem o tym, jak dobrze rządzić państwem, Hearn rezygnuje jednak z tego jej znaczenia i ukazuje ją jako typową opowieść o nadprzyrodzonym wydarzeniu. W *Hōrai* pisarz używa metafory tytułowej wyspy do przedstawienia „tradycyjnego” oblicza Japonii, która w wyobraźni pisarza jawi się jako baśniowa kraina wróżek, a nie jako taoistyczna wyspa nieśmiertelności i wiecznego szczęścia.

Styl instrumentalny pojawia się w *Ubuzakurze*, *Dyplomacji*, *O lustrze i dzwonie* oraz *Jiu-roku-zakurze*, we wszystkich występują ludowy dydaktyzm, pouczenie i wyraźna granica pomiędzy dobrem i złem. *Ubuzakura* pokazuje, że szczere prośby do bogów przynoszą skutek i zostają nagrodzone. *Dyplomacja* porusza kwestię podziału na dobrych i mądrych, którzy odnoszą zwycięstwo, oraz złych i głupich, którzy zawsze są przegranymi. *O lustrze i dzwonie* prezentuje wagę szacunku wobec zmarłych i płynące z tego korzyści, a *Jiu-roku-zakura* mówi o roli szczerego poświęcenia w imię tego, co dla człowieka ważne. W pozostałych opowieściach brak wyraźnych point lub morałów, służą one jedynie przedstawieniu pewnej historii, a ewentualne, typowe dla podań, pouczenie odbiorcy zostaje ukryte w metaforycznej wymowie ich treści.

Styl ekspresyjny w opowieściach jest widoczny w idealizacji, jakiej Hearn podaje zasłyszane historie. Pisarza, jak wiemy, fascynowały opowieści o duchach, a te japońskie uznawał za najbardziej autentyczne i godne zapisania. Dlatego też we wszystkich 16 historiach z *Kwaidanu* starał się oddać ich niepowtarzalną atmosferę i różnorodność, przy jednoczesnej próbie nadania im wysokich wartości estetycznych i artystycznych, tak by zapadały w pamięć odbiorcy i ciekawe wydawały się zarówno zdarzenia, jak i bohaterowie przedstawieni w tych opowiadaniach. Tendencja ta wiąże się także z estetycznym stylem odbioru, poznawane opowieści

sprawały bowiem pisarzowi autoteliczną radość i głęboko na niego oddziaływały. Przypomnieć w tym miejscu należy, że w domu Hearnów snucie opowieści o duchach i istotach nadprzyrodzonych było stałym zwyczajem i odbywało się wieczorem, przy przygaszonej lampie, tak by podkreślić atmosferę niepokoju i grozy. Jak potwierdza w swoich wspomnieniach żona pisarza, niektóre historie opowiadała mu wielokrotnie, a on słuchał ich stale z niemalejącym zainteresowaniem.

Przywiązanie Hearn do Japonii sprawiało, że starał się przedstawić ją w jak najbardziej autentyczny sposób, można więc uznać, że we wszystkich opowiadaniach z *Kwaidanu* widoczny jest również mimetyczny styl odbioru. Należy jednak zaznaczyć, że w swoich przedstawieniach Hearn odwzorowywał Japonię realną dla niego, a więc wyidealizowaną i mistyczną. Najbardziej widoczne jest to w *Hōrai*, gdzie krytyka wobec zmian zachodzących w Japonii łączy się nie tylko z opisem jej tradycyjnego oblicza, będącego dla pisarza kwintesencją magicznej, nadprzyrodzonej krainy, ale także z porównaniem Archipelagu do mistycznej wyspy nieśmiertelnych, Hōrai. To przedstawienie było dla Hearn jak najbardziej realnym opisem doświadczanej przez niego rzeczywistości.

Estetyczny styl odbioru widoczny jest we wszystkich opowieściach zebranych w *Kwaidanie*. Przejawia się on między innymi w opisach krajobrazu, jak w *Rokuro-kubi*, lub miejskiej przestrzeni, jak w *Mujinie*, a także w przedstawieniach postaci, jak w *Yuki-Onna* czy *Opowieści o Aoyagi*, bądź w licznych metaforach i porównaniach zawartych w tekstach, na przykład: „błędne ognie płonęły jak świece”<sup>447</sup>, jej kwiaty, różowe i białe, były jak kobiece sutki na wypełnionych mlekiem piersiach”<sup>448</sup>, „chata trzeszczała i kołysała się jak łajba na morzu”<sup>449</sup> czy też użycie mitycznej krainy Hōrai jako metafory Japonii.

Podsumowując wnioski dotyczące stylów odbioru odczytywanych w opowieściach Hearn, należy również podkreślić, że wszystkie one przeplatają się z sobą w tekstach z *Kwaidanu*, tworząc spójne i wiarygodne narracje.

W analizowanym zbiorze występują również liczne zależności, wynikające z kodu kulturowego, jakim posługiwał się Hearn, edukacji, jaką odbył, a także przeczytanych przez niego książek. Odwołując się do przywołanej już typologii zależności Wacława Borowego (ideologiczna, techniczna, tematyczna, stylistyczna oraz frazeologiczna<sup>450</sup>) (Aneks, tabela 4), w *Kwaidanie* dostrzec można zależności

<sup>447</sup> „[...] the fires of the dead were burning, like candles he fires of the dead were burning, like candles”. Zob. L. H e a r n, *Kwaidan...*, s. 14.

<sup>448</sup> „[...] its flowers, pink and white, were like the nipples of a woman's breasts, bedewed with milk”. Zob. *ibidem*, s. 41.

<sup>449</sup> „[...] the hut swayed and creaked like a junk at sea”. Zob. *ibidem*, s. 112.

<sup>450</sup> Zależność frazeologiczna, jako jedyna niewystępująca w analizowanym zbiorze, wiąże się najczęściej z liryką.

ideologiczne, widoczne w każdym z utworów. Nawet *Ubuzakura*, *Jiu-roku-zakura* i *Sen Akinosuke*, historie będące najmniej wyraźnymi świadectwami odbioru przez Hearną japońskich pierwowzorów, spełniają wymogi tej zależności ze względu na ich nastrojów i ideę artystyczną. Pisarz czyni z nich opowieści z pogranicza grozy i fantastyki, przystosowuje je w ten sposób do pomysłu przewodniego, jakim było uczynienie z *Kwaidanu* zbioru opowieści niesamowitych i nadprzyrodzonych.

W *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, *Opowieści O-Tēi*, *Yuki-Onna*, *Śmiertelnym sekrecie*, a także w *Hōrai* występują zależności techniczne. *Opowieść o Mimi-Nashi Hōichim* powiela konstrukcję opowieści o wezwaniu zmarłych, znaną z dzieł Scotta i France’a. *Opowieść o O-Tēi* swoją kompozycją przypomina *Morellę* i *Ligeję* E.A. Poe’go, gdzie umierająca ukochana przepowiada swój powrót z zaświatów i po pewnym czasie spełnia tę obietnicę. *Yuki-Onna* skonstruowana jest jak typowa opowieść o wampirach – mężczyzna spotyka najpierw nadprzyrodzoną istotę lub o niej słyszy, a następnie piękną kobietę, zakochują się w sobie, a w ostatecznym rozrachunku ukochana okazuje się ową istotą nadprzyrodzoną. *Śmiertelny sekret* powiela schematy znane z XVII- i XVIII-wiecznych historii o duchach, upiór pojawia się w domu, wskazując na przedmiot o wielkim dla niego znaczeniu, a po wypełnieniu prośby odchodzi i nie nęka już żywych. *Hōrai* jest typowym tekstem, w którym nawiązanie do mistycznego miasta ma budzić skojarzenia ze współczesną pisarzowi sytuacją polityczną Japonii. Techniczny typ zależności w mniejszym stopniu widoczny jest w *Oshidori*, gdzie przejawia się on w fakcie, że duch wskazuje swojego oprawcę we śnie, a na miejscu zbrodni jego słowa zostają potwierdzone, w *O lustrze i dzwonie* natomiast konstrukcja opowieści opiera się na obietnicy ducha i wykonaniu powierzonego przezeń zadania. W *Opowieści o Aoyagi* zależność taka wyraża się w przyjęciu przez autora konwencji gotyckiego romansu dla tego opowiadania, a w *Dyplomacji* przejawiać się ona będzie w wykorzystaniu konwencji ducha mszczącego się na sędzim/*daimyō*. W *Ubuzakura*, *Jikininki*, *Mujinie*, *Jiu-roku-zakura* oraz *Śnie Akinosuke* zależności techniczne wskazujące wpływy literatury gotyckiej nie występują. Wszystkie te opowieści, poza nieco dłuższym *Snem Akinosuke*, mają zwięzłą budowę nastawioną na zaszokowanie czy też przykucie uwagi odbiorcy i swoją ogólną budowę przywodzą na myśl podania z japońskiego folkloru. W opowiadaniu *Riki-Baka* sposób, w jaki skonstruowany jest tekst, nie jest jednoznacznie powiązany z wpływami przynależnymi wyłącznie opowieściom grozy, a w *Rokuro-kubi* są to jedynie niewielkie elementy (bohater zagubiony w miejscu oddalonym od cywilizacji, potencjalny ratunek okazujący się pułapką), uniemożliwiające jednoznaczne potwierdzenie wpływów technicznych. Można zatem przypuszczać, że w przypadku tych opowieści proces konkretyzacji przebiegł w sposób

nico odmienny, a pisarz koncentrował się w nich na innych elementach stanowiących o wadze historii.

Tematyczny typ zależności występuje w różnym natężeniu w prawie wszystkich opowieściach; wyjątkami są *Ubuzakura*, *Jiu-roku-zakura* oraz *Riki-Baka*, których tematem jest reinkarnacja, zjawisko charakterystyczne między innymi dla buddyzmu. Być może właśnie z tej przyczyny pisarz unikał świadomego bądź podświadomego wprowadzenia w nich powiązań z tematyką obecną w literaturze zachodniej, obecnych w pozostałych opowiadaniach z analizowanego zbioru. W *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* będzie to wezwanie zmarłych, a także obecność duchów, kreujących własną przestrzeń w świecie ludzi, oraz postać mnicha. *Oshidori* powiela temat ducha zdradzającego tajemnicę śniącemu oraz wątek zacierania się granic między jawą a snem. W *Opowieści o O-Tei* zależnością tematyczną jest concept powracającej z martwych ukochanej oraz potrzeba przywrócenia jej imienia. W *Dyplomacji* będzie to ożywająca odcięta od ciała głowa. *O lustrze i dzwonie* nawiązuje do tematu *femme fatale* oraz do ducha spełniającego prośby. W *Jikininki* zależność tematyczną stanowi postać mnicha – pogromcy zła oraz postać Kształtu, przypominająca europejskiego wampira, a także podział na środki ludowe i „naukowe” w walce z „nadprzyrodzonym”. Opowiadanie *Mujina* czerpie z tematyki przyrody, jako środka do kreowania grozy typowego dla Zachodu. W *Rokuro-kubi* oprócz przyrody budującej atmosferę opowieści zależnością tematyczną będzie odcięta głowa i sposób, w jaki próbuje ona zemścić się na głównym bohaterze. *Śmiertelny sekret* powiela temat historii o duchach i ich zwracaniu się do żyjących o pomoc. *Yuki-Onna* czerpie z tematyki wampirycznej, a główna bohaterka wzorowana jest na zachodnich *femme fatale*. *Opowieść o Aoyagi* nawiązuje swoją treścią do tematyki gotyckiego romansu oraz podejmuje wątek przestrzeni wykreowanej w świecie żywych przez istoty nadprzyrodzone. *Sen Akinosuke* powiela temat rozdźwięku między czasem spędzonym we śnie a czasem, który minął w realnym świecie. *Hōrai* nawiązuje do tematyki utopii jako krytyki społecznej.

Zależności stylistyczne, wynikające z ducha epoki i doświadczenia czytelniczego Hearn, również są wyraźne we wszystkich opowieściach. Pisarz nie tylko nawiązuje stylem do ulubionych twórców, ale również decyduje się na formę opowieści nadprzyrodzonych, których był wielbicielem, a które cieszyły się popularnością w XVIII i XIX wieku. W *Kwaidanie* odnajdziemy bezpośrednie zależności wobec stylu E.A. Poego, Dumasa ojca, Gautiera oraz, w mniejszym stopniu, Stokera. Styl opisów przyrody w zbiorze w wyraźny sposób inspirowany jest przedstawieniami jej u Poego, który używał natury do tworzenia atmosfery grozy i niepokoju. Z dzieł tego pisarza Hearn zaczerpnął także sposób wykreowania



powracającej z martwych ukochanej i samą ideę ludzkiej woli pokonującej śmierć. Pisarstwo Dumasa miało z kolei największy wpływ na historie związane z odciętą głową powracającą do życia, gdyż zarówno opis ścięcia skazańca z *Dyplomacji*, jak i zaciekłość latających i mówiących głów z *Rokuro-kubi* w bardzo dużym stopniu są zainspirowane *Biesiadą widm*. Styl Gautiera najbardziej widoczny jest w opowiadaniu *Yuki-Onna*, w przedstawieniu głównej bohaterki, a przede wszystkim w sposobie ujawnienia jej nadprzyrodzonego charakteru. Stokerem Hearn inspirował się w kreowaniu mnichów-pogromców potworów oraz przy nadawaniu wampirycznego charakteru *yuki-onnie* i Kształtowi z *Jikininki*.

Zależności frazeologiczne, odnoszące się głównie do poezji, w *Kwaidanie* nie występują przede wszystkim ze względu na fakt, że Hearn nie znał języka japońskiego. Siłą rzeczy nie mógł więc wprowadzać do zbioru frazeologizmów z nim związanych. W opowieściach pojawiają się zaledwie drobne próby wprowadzenia języka japońskiego, mające na celu uautentycznić historie prezentowane w zbiorze. Frazeologiczne zależności związane z tekstami literatury zachodniej oczywiście są obecne i widoczne, gdyż w ich duchu rozwijała się wrażliwość estetyczna pisarza, jednak badanie tych zależności, które składają się na styl pisarski Hearna w ogóle, pozostaje poza zasadniczym tematem tej książki.

W niektórych opowieściach z *Kwaidanu*. *Opowieści i esejów o rzeczach niesamowitych* pojawiają się również opisane przez Genetta transpozycje, czyli przesunięcia w hipertekście względem pierwowzoru. Według podziału Genetta, który, jak pamiętamy, zaczyna od rozróżnienia transpozycji uświadomionych oraz nieuświadomionych, te znajdujące się w *Kwaidanie* przyporządkować można do drugiej grupy. W ramach dalszych podziałów Genetta w obrębie transpozycji nieuświadomionych występują archaizacja, destylizacja, pseudostreszczenie, rozrost, kontaminacja oraz transpozycja semantyczna, w której wyróżniamy pragmatyczną i diegetyczną (dzieloną na homodiegezę polegającą na zmianie znaczenia tekstu, i heterodiegezę, czyli zmianę bohatera). (Aneks, tabela 5).

Archaizacja nie występuje w *Kwaidanie*, co może wynikać z niejednokrotnie już w pracy podkreślanej nieznajomości przez Hearna języka japońskiego. Inną przyczyną może być to, że ogólnie rzecz biorąc, stosowanie zabiegu archaizacji nie należało do elementów stylu pisarza.

Destylizacja występuje w opowiadaniach *O lustrze i dzwonie*, *Jikininki*, *Mujina* oraz *Yuki-Onna*. W pierwszym z nich buddyjska przypowieść o przeklętym dzwonie nakłaniającym ludzi do oddania duszy piekłu zostaje przestylizowana na historię o kobiecej pamiętliwości. Opowieść traci rolę pouczenia i staje się opowiadaniem o duchach. W *Jikininki* również spotkamy się z przekształceniem buddyjskiej historii o prawdziwej wierze i karze za sprzeniewierzenie się regule



w groteskową opowieść o pożeraczu ciał. *Mujina*, choć jej akcja pozostaje wier-  
na pierwowzorowi, zmienia nastrój z humorystycznego na przepełniony grozą.  
W opowiadaniu *Yuki-Onna* nieskonkretyzowana historia o śnieżnym żywiole  
przybierającym postać kobiety zostaje przełożona na opowieść o typowej *femme*  
*fatale*. W pozostałych opowieściach ze zbioru destylizacja nie występuje, może  
to wynikać z uświadomionych lub nie, niemniej jednak podjętych przez Hearna  
prób przekazania zasłyszanych opowieści w formach jak najbardziej zbliżonych  
treścią i nastrojem do oryginałów.

Pseudostreszczenie pojawia się w *O lustrze i dzwonie*, gdzie historia przekłętogo  
dzwonu zostaje streszczona, by stać się przyczyną zaistnienia późniejszych wy-  
darzeń, istotniejszych z punktu widzenia Hearna. W *Opowieści o Aoyagi* to druga  
część opowieści jawi się jako streszczenie, sugerujące, że pisarz miał w planach  
bardziej rozbudowaną fabułę.

Kolejny rodzaj transpozycji nieuświadomionej, rozrost, czyli rozbudowanie  
warstwy słownej, pojawia się w *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, *Oshidori*, *O lustrze*  
*i dzwonie*, *Mujinie*, a także w *Yuki-Onna*. Wszystkie te opowieści, w porównaniu  
z ich pierwowzorami, zostają wzbogacone poprzez rozwinięcie warstwy słownej,  
szczególnie za sprawą obecnej w wersjach Hearna dużej liczby przymiotników  
i rzeczowników, wprowadzenie szczegółowych opisów oraz rozbudowanie war-  
stwy fabularnej.

Pseudostreszczenie oraz rozrost, jeśli występują w utworach z *Kwaidanu*, to  
dzieje się to w sposób wymienny. Wyjątek stanowią *O lustrze i dzwonie* oraz *Źiki-  
ninki*. W pierwszej opowieści pojawiają się obie transpozycje; wynika to z połą-  
czenia przez Hearna dwóch streszczonych przez niego historii w jedną opowieść  
i rozbudowania ich poprzez nadanie im typowych cech literackiego stylu cha-  
rakterystycznego dla tego pisarza. Można pokusić się o stwierdzenie, że w ostat-  
niej części tekstu *Źikininki*, opowiadającej o walce mnicha z demonem, występuje  
pseudostreszczenie. Jednak w swoim tekście Hearn całkowicie odchodzi od hi-  
storii Ueda Akinariego i tworzy w *Źikininki* nowe zakończenie tej opowieści.

Fakt, że żadna z tych transpozycji nie występuje w takich opowieściach, jak  
*Opowieść o O-Tei*, *Ubuzakura*, *Dyplomacja*, *Rokuro-kubi*, *Śmiertelny sekret*, *Źiu-roku-  
zakura*, *Sen Akinosuke*, *Riki-Baka* oraz *Hōrai*, wynikać może z wielu różnych przy-  
czyn. *Riki-Baka* i *Hōrai* są, prawdopodobnie, całkowicie oryginalnymi historiami  
stworzonymi przez Hearna, w ich wypadku nie można więc mówić o pseudo-  
streszczeniu czy rozroście, gdyż nie mają one swoich pierwowzorów. W przypadku  
*Opowieści o O-Tei*, *Dyplomacji*, *Rokuro-kubi* oraz *Śmiertelnego sekretu* istnieje prawdo-  
podobieństwo, że opowieści te stały się wynikiem rozrostu, powstając z krót-  
szych usłyszanych przez Hearna historii, połączonych ostatecznie przez pisarza

z motywami zaczerpniętym z literatury gotyckiej. Wydaje się, że w *Ubuzakurze* oraz *Jiu-roku-zakurze* nie występują ani pseudostreszczenie ani rozrost, budowa tych opowieści, najbardziej zbliżona do form znanych z podań ustnych, pozwala sądzić, że w ich wypadku Hearn zdecydował się na zachowanie budowy jak najbliższej zasłyszonym oryginałom. *Sen Akinosuke* może być pseudostreszczeniem dłuższego literackiego tekstu lub też jego względnie wiernym odwzorowaniem, nie wydaje się jednak, by za sprawą Hearna dokonał się w jego obrębie rozrost w warstwie słownej.

Kontaminacji można doszukać się w opowiadaniu *O lustrze i dzwonie*, które w sposób wyraźny składa się z dwóch różnych opowieści. W *Rokuro-kubi* historia mogłaby zakończyć się po wygranej mnicha z demonicznymi głowami, nie tracąc wcale charakteru opowieści grozy, Hearn wprowadza jednak dalszy ciąg, nadając jej komiczny wydźwięk. *Opowieść o Aoyagi* składa się z dwóch różnych opowieści połączonych w jedną, niezbyt spójną całość. Pozostałe opowieści w zbiorze mają spójną budowę, niesugerującą bezpośredniego połączenia w nich kilku tekstów. Dzięki takiej konstrukcji historie zawarte w *Kwaidan* sprawiały wrażenie autentycznych, a nie będących jedynie świadectwem odbioru dokonanego na japońskim folklorze przez Hearna.

Do transpozycji pragmatycznej dochodzi w *Opowieści o O-Tei*, gdzie typowa gotycka historia o zmarłej ukochanej powracającej dzięki swojej woli do wybranka zostaje przeniesiona w japońskie realia. W *Oshidori* opowieść o wierności małżeńskiej zostaje zamieniona na okcydentalną historię o zdemaskowaniu mordercy i proroczych snach. Do treści *Dyplomacji* oraz *Rokuro-kubi* wątek odciętej głowy wykonującej rozmaite czynności po śmierci również przeniesiony jest z typowych dla XVIII wieku opowieści grozy. *Śmiertelny sekret* to z kolei przesunięcie typowo okcydentalnej akcji do japońskiego domostwa. *Yuki-Onna* zawiera wątki typowo wampiryczne, wprowadzone przez Hearna do opowieści o nadprzyrodzonej żonie, w *Opowieści o Aoyagi* natomiast pojawiają się elementy fabularne sugerujące wpływy romansu gotyckiego.

Transformację diegetyczną można zaobserwować w *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim* oraz *Jikininki*, w których kapłani zostają sportretowani jako zachodni łowcy istot nadprzyrodzonych. Ponadto w *Jikininki* postać Kształtu otrzymuje cechy typowe dla europejskich wampirów. W opowiadaniach *O lustrze i dzwonie* i *Yuki-Onna* bohaterki nabierają cech okcydentalnych *femme fatale* niosących zgrubę bliźnim. *Yuki-onna* kodowana jest również jako wampirzyca, przywodząca na myśl kobiety z powieści Stokera czy Gautiera.

Transformacje pragmatyczne i diegetyczne występują w utworach ze zbioru w sposób wymienny. Żadna z nich nie pojawia się w takich opowieściach, jak *Ubuzakura*, *Mujina*, *Jiu-roku-zakura*, *Sen Akinosuke*, *Riki-Baka* oraz *Hōrai*. Wynikać

to może z innego sposobu konkretyzacji tych tekstów dokonanego przez Hearna, którego uwaga mogła skoncentrować się tu na innych elementach opowieści, które starał się w nich uwypuklić.

Stosunki wątków i elementów przynależnych do literatury gotyckiej, folkloru japońskiego lub obu tych przestrzeni układają się w opowieściach nierównomierne. Elementy wspólne przeważają w narracji, która dla większości opowiadań przybiera formę pierwszoosobową wszechwiedzącą, prowadzoną z punktu widzenia obserwatora, jest to więc narracja najczęściej spotykana w podaniach. Hearn rezygnuje jednak ze zwrotów do adresata typowych dla tej formy, co sprawia, że narracja w *Kwaidanie* łączy w sobie cechy literatury gotyckiej i opowieści z folkloru. Odmienny typ narracji posiada jedynie opowiadanie *Riki-Baka*, w który pisarz sam przedstawia czytelnikowi część historii z punktu widzenia jej uczestnika. Fragment zawierający wątek nadprzyrodzony przedstawiony jest jednak przez znajomego Hearna, który miał być naocznym świadkiem. Sprawia to, że historia nabiera dodatkowych elementów wspólnych z literaturą gotycką. W opowiadaniu *O lustrze i dzwonie* narracja zostaje zakłócona esejem, nadającym opowieści naukowy charakter. Zabieg ten także jest charakterystyczny dla opowieści grozy.

W przedstawieniu wątku nadprzyrodzonego oraz w elementach związanych z budowaniem nastroju grozy i fantastyczności dominują cechy wspólne dla obu tradycji. To właśnie w nich najwyraźniej widać, w jaki sposób Hearn konkretyzował japońskie podania. Nawet gdy pisarz sięgał po postać lub wątek charakterystyczny dla japońskiego folkloru, obudowywał go elementami znanymi z opowieści grozy. I odwrotnie, zdarzało mu się bowiem umieszczać wydarzenia fantastyczne znane mu z zachodniej literatury w typowo orientальnym otoczeniu. Dzięki temu opowieści zawarte w *Kwaidanie* nie traciły swojego japońskiego charakteru, a jednocześnie stawały się zrozumiałe dla zachodnich odbiorców. W całym zbiorze nie pojawia się ani jedna opowieść, w której wątek nadprzyrodzony lub elementy budujące grozę przynależałyby jedynie do tradycji japońskiej, zawsze łączą się one z zachodnimi literackimi inspiracjami Hearna. Jednocześnie w zbiorze występują aż trzy opowieści, w których elementy budujące grozę lub fantastyczność historii będą wykazywać jedynie cechy typowe dla literatury gotyckiej. Są to: *Opowieść o Aoyagi*, *Oshidori* i *Jiu-roku-zakura*. Pierwsza opowieść zawiera w sobie najmniej elementów nadprzyrodzonych, przez co jej niesamowitość zamyka się w fantastycznym pochodzeniu bohaterki. *Oshidori* i *Jiu-roku-zakura* to dwie, wydawałoby się, bardzo „orientalne” w wymowie historie. Jednak w pierwszej z nich dochodzi do nadania istocie nadprzyrodzonej bardziej dramatycznego, krwawego wymiaru związanego z zachodnią symboliką, w drugiej – rytualne samobójstwo zostaje zromantyzowane, a przez to – zokcydentalizowane.

Najbardziej zróżnicowana w opowieściach jest kwestia stosunku otoczenia, a więc i bohaterów, do istoty nadprzyrodzonej. Dla literatury gotyckiej typowy był lęk przed bytami fantastycznymi, których pojawienie się zakłócało porządek świata i traktowane było jako zaskakujące i nienaturalne. Jednocześnie bohaterowie często przeczuwali, jakie może być prawdziwe oblicze napotkanej istoty, oraz wierzyli, że może ona w jakiś sposób wpłynąć na ich los. W folklorze japońskim nadprzyrodzone stworzenia były i są częścią otaczającego świata, jego naturalnym elementem, mogły zatem wzbudzić przerażenie, ale nie zaskoczenie bohatera. Interakcja z tymi bytami była czymś oczywistym i należało pamiętać, by odnosić się do nich z należytyym szacunkiem. Te dwa podejścia łączą się w opowieściach Hearn, ale występują także samoistnie bądź też w różnych konfiguracjach. Wynika to ze sposobu, w jaki pisarz postrzegał zjawiska nadprzyrodzone, wierząc, że są one elementem rzeczywistości i że sam ich doświadczał. Nie sprawiło to jednak, że Hearn wystrzegał się zachodniego podejścia do manifestacji duchów i innych fantastycznych istot. Niekiedy właśnie to typowo zachodnie podejście brało górę nad jego przekonaniem, co powodowało traktowanie istot nadprzyrodzonych jako elementów obcych dla świata przedstawionego.

Pod względem budowy większość opowieści z *Kwaidanu* posiada kronikarski charakter, prezentujący pewne konkretne wydarzenia z życia bohaterów. Ta charakterystyczna dla folkloru forma zostaje jednak zakłócona rozbudowanymi opisami otoczenia i przeżyć bohaterów oraz brakiem morału lub morałem na tyle uniwersalnym, że wpasowuje się w obie kultury. Budowę w znacznym stopniu odmienną od wspomnianej i wprowadzającą więcej elementów typowych dla literatury gotyckiej prezentują trzy opowieści; są to: *Opowieść o Aoyagi, Riki-Baka* oraz *Hōrai*. Pierwsza historia posiada fragmentaryczny charakter i przzerwana zostaje komentarzem pisarza dotyczącym jej brakującej części, ponadto ma charakter otwarty, wymagający od czytelnika dopowiedzenia sobie pewnych rzeczy. W opowiadaniu *Riki-Baka* pojawia się opowieść w opowieści, w której razem z pisarzem czytelnik poznaje niesamowite losy nowego wcielenia *Rikiego*. *Hōrai* ma natomiast formę eseju krytycznego, odnoszącego się do sytuacji politycznej i społecznej panującej w ówczesnym czasie w Japonii. Mniejsze zmiany wobec kronikarskiego typu budowy opowieści występują w *O lustrze i dzwonie*, gdzie w opowiadanej historii pojawia się esej o naukowym charakterze.

Język wszystkich opowieści w *Kwaidanie* jest literacki, pojawiają się rozbudowane opisy, metafory i porównania. Pozbawiony jest on stylizacji na mowę potoczną, będącej elementem typowym dla podań ustnych. Występujące w tekstach wyrazy i zwroty z języka japońskiego jedynie orientalizują opowiadane historie.

Pod względem językowym wszystkie historie w *Kwaidanie* będą więc posiadać cechy charakterystyczne dla literatury gotyckiej.

Można zatem stwierdzić, że opowieściach z *Kwaidanu* przeważają elementy typowe dla literatury zachodniej, przede wszystkim w języku opowieści, ale w także wątkach związanych z nadprzyrodzonością i grozą. Wątki typowe dla japońskiego folkloru bardzo rzadko występują samoistnie, wybierane są tak, by znaczeniowo były jak najbardziej zbliżone do tych znanych z literatury gotyckiej i grozy. W zbiorze nie ma także takiej opowieści, która w jednoznaczny sposób przynależałaby tylko do jednej z tradycji, zawsze, choć w różnych proporcjach, elementy obu łączą się z sobą. Właśnie w owym wymieszaniu się ze sobą elementów charakterystycznych dla japońskiego folkloru i literatury gotyckiej uwidacznia się w sposób najoczywistszy świadectwo odbioru japońskich podań ludowych przez Hearn (Aneks, tabela 6).

Wpływ na to, jak pisarz przedstawił opowieści zebrane w *Kwaidanie*, ma również jego maska społeczna i artystyczna. Wychowanie, jakie odebrał – surowe i przepełnione chrześcijańską doktryną – zdeterminowało całą jego późniejszą twórczość. Z tego okresu wywodziła się wiara Hearn w duchy, a jednocześnie to właśnie wspomnienia związane z dzieciństwem były dla niego jednymi z najbardziej bolesnych. Niechęć Hearn do wiary chrześcijańskiej, jako pozbawionej radości i oddalonej od człowieka, sprawiła, że tak bliski stał mu się japoński buddyzm. Te wczesne doświadczenia pisarza, związane z procesem wychowawczym, pokrywają się z przywołaną w rozdziale metodologicznym teorią Marii Janion o hipnotycznym wpływie maski narzucanej przez rodzinę oraz z opinią Stanisława Rośka o masce jako wtłoczeniu człowieka w ramy kultury, z której pochodzi.

Pisarz podkreślał swój brak przynależności do europejskiego, a później – ogólnie zachodniego społeczeństwa, uznawał się za człowieka bez ojczyzny. Jednocześnie przejawiał tendencję do przyjmowania jako własnej każdej kultury odmiennej niż typowo okcydentalna, stąd jego fascynacja najpierw Kreolami, później mieszkańcami Martyniki, a na końcu Japonią. Archipelag zachwycił pisarza lokalnym kolorytem, ludzką życzliwością i wszechobecną „mistyczną” atmosferą. Hearn bardzo szybko zaczął podkreślać swoje zrozumienie dla lokalnej kultury oraz swój związek z nią, przypieczętowany małżeństwem z Japonką i przyjęciem japońskiego obywatelstwa. Stworzył sobie w ten sposób nową maskę społeczną, która zapewniła mu poczucie spokoju i bezpieczeństwa, a kreacja ta przeniosła się na dzieła pisarza dotyczące Japonii. Ta maska będąca – w ujęciu Janion – intymną fantazją na własny temat lub, jak pisał Georges Buraud, zatrzymanym marzeniem, stała się dla artysty jego realnym „ja”.

Nie wydaje się jednak, że wytworzona przez Hearn maska psychologiczna była przez niego uświadomiona w kontekście artystycznym. Maska artystyczna pisarza była raczej efektem tej pierwszej, wynikała z potrzeby uzyskania poczucia przynależności i zrozumienia, jaką pisarz mógł osiągnąć jedynie poprzez stanie się „Japończykiem” oraz tworzenie dzieł dotyczących nowej ojczyzny. Dlatego też zbiór *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*, choć w niewątpliwy sposób będący świadectwem odbioru, odbiegającym w znacznym stopniu od tradycyjnego japońskiego folkloru, w świadomości pisarza był, jak można przypuszczać, zbiorem autentycznych, zakorzenionych w kulturze opowieści ludowych z Archipelagu.



## Zakończenie

W niniejszej pracy *Między powieścią gotycką a podaniem ludowym – demitologizacja „Kwaidanu. Opowieści i esejów o rzeczach niesamowitych” Lafcadio Hearna* jako nadrzędny cel obrano próbę udowodnienia, że tytułowy utwór nie jest antologią autentycznych podań z japońskiego folkloru, a świadectwem ich odbioru, dokonanego przez pisarza na podstawie jego doświadczenia czytelniczego, zgromadzonego dzięki lekturom dzieł należących do literatury zachodniej.

By osiągnąć ów cel, autorka posłużyła się teorią warstwowości dzieła literackiego Romana Ingardena, który wprowadził pojęcie miejsc niedookreślenia, wypełnianych w procesie czytelniczym przez odbiorcę dzieła jego własnymi wyobrażeniami. W ten sposób powstała teza o konkretyzacji opowieści z japońskiego folkloru dokonanej przez Hearna. Ramy teoretyczne badań zostały następnie poszerzone o koncepcję świadectw odbioru Michała Głowińskiego, podkreślającą rolę czytelnika w konstytuowaniu się dzieła poprzez sposób jego odczytania. W przypadku niniejszej książki zbiór *Kwaidan* potraktowany został jako świadectwo odbioru przez Hearna opowiadanych mu historii. Wykazanie w pracy wpływów (w ujęciu Wacława Borowego), jakie pojawiają się w zbiorze, pozwoliło na określenie stopnia, w jakim Hearn w trakcie pracy nad *Kwaidanem* odwoływał się do doświadczeń czytelnicznych związanych z literaturą zachodnią. Wprowadzenie do studiów teorii przesunięć Genetta, ze szczególnym uwzględnieniem transpozycji, umożliwiło przedstawienie tego, jakie elementy i w jaki sposób Hearn inkorporował z zachodniej literatury do japońskich opowieści, a także tego, jakie wątki charakterystyczne dla folkloru Archipelagu przenosił w typowo gotyckie historie. Do narzędzi metodologicznych, związanych bezpośrednio z analizą tekstu, włączone zostało pojęcie maski psychologicznej i artystycznej, co pozwoliło na przedstawienie sposobu, w jaki osobowość Hearna wpłynęła na jego twórczość

i postrzeganie Japonii. Ponadto w pracy wykorzystana została teoria orientalizmu jako fascynacji kulturami odmiennymi i uznawanymi w XIX wieku za egzotyczne, poddany swoistemu oswojeniu i ułagodzeniu przez zachodnich twórców.

Tak dobrane narzędzia badawcze umożliwiły hermeneutyczne podejście do obranego tematu, dzięki czemu w książce ukazano zarówno szeroki, jak i szczegółowy obraz czynników, które miały udział w powstawaniu *Kwaidanu*. W książce zaprezentowana została również szczegółowa biografia Lafcadio Hearna, ujęta w sposób achronologiczny. Przedstawienie jako pierwszego japońskiego etapu życia pisarza pozwoliło na ukazanie jego dojrzałego charakteru jako twórcy, a także jego stosunku do Archipelagu jako odnalezionej ojczyzny. Relacja Hearna z żoną oraz jej rola jako przewodnika i tłumacza pisarza unaocznili fakt, że już na wczesnym etapie przekazu poznawane przez niego opowieści były poddawane interpretacji, mającej na celu uatrakcyjnienie ich dla pisarza. Ważna z punktu widzenia badań była również postawa Hearna wobec Japonii i jej mieszkańców. Kraj ten był dla twórcy magiczną krainą, przepełnioną duchową atmosferą, w której granica między światem ludzi a światem istot nadprzyrodzonych praktycznie nie istniała. Ponadto pisarz dostrzegał jedynie tradycyjne oblicze Japonii, świadomie lub nie wybierając jako cele swoich podróży miejsca, które odpowiadały jego wyobrażeniom. Każdy przejaw modernizacji czy westernizacji wywoływał w Hearnie niechęć i złość, które potęgowały jego depresję oraz fizyczne osłabienie. Pomimo tego to właśnie Archipelag stał się dla pisarza prawdziwą ojczyzną, w której po raz pierwszy czuł się szczęśliwy i osiągnął spokój ducha.

Celem dokonanego następnie cofnięcia się w biografii pisarza do czasów dzieciństwa i poprowadzenia jej do momentu wyjazdu do Japonii było ukazanie, w jaki sposób ukształtowana została osobowość pisarza. Prześledzenie jego losów pozwoliło nie tylko na określenie inspiracji twórczych Hearna, ale także na pokazanie, jak reagował na otaczającą go rzeczywistość, jak sobie z nią radził i czego od niej oczekiwał. Irlandzkie dzieciństwo Hearna, wypełnione rygorystycznym chrześcijaństwem ciotki i spędzone w mrocznych wnętrzach domu oraz odwiedzanych kościołów, było dla pisarza jednym z najgorszych okresów w życiu. Nakazy i zakazy ciotki sprawiły, że chłopiec uciekał w świat fantazji, które często przeradzały się w koszmary. Lękliwość i wypadek z czasów wczesnoszkolnych sprawiły, że przez całe późniejsze życie pisarz miał problem z nawiązywaniem trwalszych relacji. Opis tego etapu pozwolił na ukazanie, jak wcześniej zrodziła się wybujała fantazja Hearna, imaginująca opowieści pełne duchów i wróżek, które często łączył ze wspomnieniami z tego okresu.

Wyjazd do szkoły we Francji przyniósł twórcy wolność od apodyktycznej krewnej. Tutaj zapoznał się z literaturą romantyczną i współczesną oraz odkrył,

że chce zostać pisarzem. Przymusowy powrót do Irlandii wprowadził go w trudny stan emocjonalny. Wahania nastrojów oraz fascynacja nowo poznanymi miejscami naznaczyły całe późniejsze życie pisarza. Przedstawienie tego etapu życia Hearna miało na celu zaprezentowanie sposobu, w jaki rozwijała się w nim pasja do literatury, oraz wszystkiego, co niesamowite i nadprzyrodzone. Ponadto fragment ten wskazuje na istotną tendencję pisarza, która rozwijała się w nim wraz z wiekiem – poszukiwanie ojczyzny w każdym miejscu, do którego trafił.

W części pracy poświęconej amerykańskiemu etapowi w życiu pisarza poznajemy go jako coraz bardziej zagubionego i osamotnionego, a jednocześnie ulegającego chwilowym nastrojom oraz fascynacji tym, co nadprzyrodzone. W swojej karierze dziennikarskiej Hearn po raz pierwszy podejmował wówczas tematy, które z czasem stały się wyznacznikiem jego twórczości – zbrodnie i „egzotyczny”, w tym przypadku kreolski, folklor. Małżeństwo z Althee ukazało pisarza jako osobę, której zainteresowanie daną kulturą wiązało się z potrzebą stania się jej częścią. Opis tego etapu pozwolił również zwrócić uwagę na rosnące rozczarowanie Hearn'a postępującą industrializacją i odejściem od tradycji oraz ludowych wierzeń.

Zaprezentowanie biografii pisarza w obszernym zarysie umożliwiło realizację jednego z celów książki, którym było ukazanie najistotniejszych cech jego osobowości, a także doświadczeń życiowych, które mogły mieć bezpośredni wpływ na wytworzoną przez niego, świadomie lub nie, maskę artystyczną i społeczną. To dzięki niej Hearn stawał się częścią każdej kultury, jaką poznawał, a swoje dzieła tworzył z pozycji uczestnika tej kultury.

Przedstawienie w trzecim rozdziale potencjalnych inspiracji literackich Hearn'a nakreśliło potencjalne tło kulturowe, w odniesieniu do którego tworzył on swoje konkretyzacje opowieści z japońskiego folkloru. Powstająca na przełomie XVIII i XIX wieku literatura gotycka złamała zasadę *decorum* i wprowadziła do form wysokich wątki makabry i szaleństwa, a także postacie z folkloru. Gatunek ten stał się natchnieniem dla romantyków i przyczynił się do rozwoju literatury popularnej. Przedstawienie najpopularniejszych pisarzy i poetów, czytanych oraz rozpoznawanych w czasach działalności Hearn'a, pozwoliło na ukazanie wątków, motywów i stylów, które były pisarzowi bliskie. W literaturze podejmowano bowiem wówczas tematy z dziedziny fantastyki i grozy, pojawiały się wilkołaki, wampiry, ożywiane przez naukowców potwory. Owładnięci szaleństwem krewni atakowali skromne dziedziczki majątków. W starych willach ożywały obrazy i posągi, a wąwozy nawiedzały zjawy oraz widma. Strach i groteska służyły również do krytyki społecznej, ukazywały rozkład moralny społeczeństwa, zwątpienie w religię, niezadowolenie z postępującą industrializacją i upadku wartości

sztuki. Ucieczki szukano, tworząc dzieła oparte o legendy i folklor, przedstawiano zarówno lokalne wierzenia, jak i czerpano inspirację z odległych krain. Także fascynacja podróżami i poznawaniem nowych kultur wybrzmiewała w literaturze tego okresu. W tym podrozdziale zrealizowany został kolejny cel rozprawy, czyli ukazanie tego, co mogło ukształtować późniejsze zromantycyzowane spojrzenie Hearna na Japonię, oraz uwidocznienie wzorców, z jakich niewątpliwie czerpał podczas odczytywania japońskich podań.

Podrozdział drugi rozdziału trzeciego opisuje rzeczywistą sytuację w Japonii w okresie, gdy przybył do niej Hearn. Restauracja Meiji, która całkowicie odmieniła oblicze Archipelagu, miała na celu modernizację i industrializację kraju. Ponadto jej celem była westernizacja Japonii, dzięki której kraj ten miał stać się równoprawnym graczem na arenie międzynarodowej. Hasłami epoki były racjonalizm i nauka, dążenie do odejścia od dawnych, zabobonnych tradycji. Reformy, jakie podejmowano, dotyczyły każdego aspektu życia, od edukacji po ubiór. Budowano nowe szkoły i uniwersytety, wprowadzono naukę języka angielskiego, do kraju sprowadzano specjalistów z Zachodu. W dobrym guście było noszenie europejskich ubrań, nauka walca i uczestnictwo w balach organizowanych w Rokumeikan. W budownictwie zaczęły dominować europejskie tendencje, podobnie w malarstwie – wprowadzono perspektywę linearną i nowe techniki, w powieści zaczął dominować realizm. Dokonano podziału pomiędzy *shintō* i budyzmem, decydując, że pierwszy z systemów wierzeń zostanie uznany za oficjalną cesarską religię.

Podrozdział ten pozwolił więc pokazać rozdzwiek pomiędzy Japonią opisywaną przez Hearna, która w jego ujęciu była na wskroś tradycyjna i przepełniona mistyczną, duchową atmosferą, a realiami epoki Meiji, w trakcie trwania której Japończycy byli skoncentrowani na modernizacji i westernizacji swojego kraju.

Zestawienie z sobą tych trzech elementów – biografii Hearna, jego potencjalnych inspiracji i rzeczywistości zastanej na Archipelagu – umożliwiło ukazanie tego, jak osobowość twórcy oraz wpływy kulturowo-literackie wpłynęły na sposób, w jaki pisarz postrzegał i odbierał Japonię. Ten wykreowany obraz był dla Hearna równoznaczny z rzeczywistością – dokładał on wszelkich starań, by podtrzymywać go i chronić. W kultywowaniu takiego obrazu Japonii pomagała mu przede wszystkim żona, która nie tylko ubierała się i zachowywała w sposób zgodny z oczekiwaniami pisarza, ale także wybierała i przekształcała opowieści z japońskiego folkloru tak, by wpasowywały się w gusta męża. Ponadto Hearn z pogardą i złością odnosił się do wszelkich innowacji i przejawów westernizacji zaobserwowanych w Japonii, które pogarszały jego nastrój i osłabiały zdrowie. Dlatego też, jeśli tylko mógł, na cele swoich wycieczek wybierał mniejsze

miejsowości, tradycyjne świątynie i chramy, które nie zakłócały jego sposobu doświadczania Japonii.

Dzięki narzędziom badawczym opisanym w rozdziale pierwszym oraz danym zgromadzonym w rozdziałach drugim i trzecim możliwa stała się analiza opowieści zebranych w zbiorze *Kwaidan. Opowieści i eseje o rzeczach niesamowitych*. Praca nad tekstami potwierdziła słuszność podjętej na wstępie decyzji o użyciu, zarówno w badaniach, jak i cytatach, oryginalnego tekstu w języku angielskim. Takie potraktowanie materiału badawczego wynikało z potrzeby uchwycenia elementów stylu i formy, które często zanikają w polskim przekładzie.

Dla przeprowadzenia analiz opowieści z *Kwaidanu* pogrupowane zostały tematycznie w siedem podrozdziałów. W analizach uwzględniana została budowa oraz treść dzieła, a także sposób przedstawiania przez Hearna nadprzyrodzonych wydarzeń bądź istot, zarówno w samym *Kwaidanie*, jak i jego pozostałych dziełach o tematyce japońskiej. Literatura zachodnia dobrana została pod względem dwóch czynników: czasu powstania oraz zbieżności zjawisk lub wydarzeń fantastycznych w niej przedstawionych z tymi, które pojawiły się w „japońskich” opowieściach Hearna. Część analityczna została zatem podzielona według siedmiu kategorii tematycznych: przestrzeń wykreowana przez duchy, zmiennokształtne istoty, rola woli i reinkarnacji, odcięte głowy zachowujące cechy żywych, przeniesienie woli na przedmiot, wątki wampiryczne oraz sny. Podział ten pozwolił na szczegółowe omówienie i opracowanie analiz. W każdej z nich wzięto pod uwagę budowę opowieści, zaprezentowany w nich sposób narracji, wątki nadprzyrodzone, stosunek bohaterów do zjawisk niewyjaśnionych oraz sposób kreowania grozy i niepewności w fabule. Wobec tych wytycznych analizowano modyfikacje, jakich dokonywał Hearn, świadomie bądź nie, na zasłyszanych historiach pochodzących z japońskiego folkloru.

W analizie pierwszej, dotyczącej *Opowieści o Mimi-Nashi Hōichim*, dowiedziono, że historia w przeważającej części prezentuje elementy i wątki charakterystyczne dla literatury gotyckiej. Sam jej główny motyw – wezwanie do krainy duchów – był chętnie wykorzystywany przez romantycznych twórców. Ponadto zarówno cechy niektórych postaci (*bonzy* – którego postać kodowana jest na naukowca walczącego z potworami), wykorzystanie natury jako elementu wprowadzającego grozę oraz rozbudowany opis lęku głównego bohatera świadczą o silnym wpływie zachodnich kodów kulturowych, jakim podlegał Hearn. W opowieści tej pisarz posłużył się historią z japońskich podań ludowych i dokonał jej konkretyzacji na podstawie swoich doświadczeń literackich. Dzięki rozbudowaniu warstwy opisowej, ograniczonej do ścisłego minimum w podaniu, stworzył on pełnoprawną opowieść grozy, nawiązującą do dzieł Poe’go i Scotta.

Druga analiza dotyczy dwóch opowieści połączonych motywem zmienno-kształtnych kobiet. Historia w *Oshidori*, która w pierwotnej wersji tłumaczyła powstanie miejsca kultu, zamieniona została w opowieść o proroczych snach i duchach wskazujących mordercę – oba wątki często powracały w literaturze zachodniej i były chętnie wykorzystywane jako element budujący grozę w historiach. *Opowieść o Aoyagi* jest jedną z najtrudniejszych w analizie części zbioru *Kwaidan*; wynika to ze znajdującej się w jej połowie luki narracyjnej. Wydaje się, że początkowym zamysłem Hearn była stylizacja *Opowieści o Aoyagi* na romans gotycki, oparty o zakusy złego władcy wobec głównej bohaterki, która oddała serce innemu. Ostatecznie jednak pisarz porzucił ten pomysł, kończąc opowieść dramatyczną śmiercią istoty nadprzyrodzonej, wraz z którą znika wykreowana przez nią magiczna rzeczywistość. Historia ta nie została w pełni skonkretyzowana przez Hearn, a sam element fantastyczny ograniczony został do minimum.

Następnie analizie poddane zostały cztery opowiadania, które łączy wątek siły ludzkiej woli i tego, czego można dzięki niej dokonać. Pisarz konkretyzuje w nich swoje rozumienie pojęcia reinkarnacji, które w jego ujęciu jest odbiciem postanowień i dążeń bohaterów, a nie gromadzeniem pozytywnego *karmana*, który decydował o kolejnych wcieleniach. W opowiadaniu *Riki-Baka* to zrozpaczona matka odpowiedzialna jest za odrodzenie się dziecka w kolejnym wcieleniu w bogatej rodzinie. W opowieściach *Ubuzakura* i *Jiu-roku-zakura* sami bohaterowie w akcie poświęcenia przenoszą swoje dusze w inne istoty. Reinkarnacja zostaje w tych historiach potraktowana jako element wprowadzający niesamowitość, zostaje przy tym obudowana okcydentalnymi metaforami i znaczeniami. W *Opowieści o O-Tei* Hearn natomiast używa reinkarnacji i siły ludzkiej woli do stworzenia nastroju grozy. Konkretyzuje on postać głównej bohaterki na podobieństwo heroin znanych z opowiadań Poe'go. Naznaczona śmiercią kobieta wieszczy swój nadchodzący koniec, a jednocześnie zapewnia ukochanego o swoim powrocie z zaświatów. To posunięcie Hearn sprawia, że historia przestaje być opowieścią z japońskiego folkloru, jej ładunek znaczeniowy zostaje przeniesiony w kierunku literatury gotyckiej. W ten sposób pisarz, poprzez zokcydentalizowany odbiór jednego zjawiska – reinkarnacji, nadaje zachodni charakter aż czterem historiom.

W analizie czwartej wspólnym motywem staje się ludzka głowa, która poprzez swoje nadprzyrodzone zachowanie zakłóca porządek świata przedstawionego. W *Mujinie* Hearn kreuje atmosferę grozy przy użyciu opisów otoczenia i elementu podwójnego zaskoczenia, jednocześnie konkretyzując pojawiające się w historii *yōkai* przez pryzmat własnych, traumatycznych doświadczeń z dzieciństwa. *Rokuro-kubi*, będące opowieścią o istotach potrafiących odciąć głowę od ciała, w wersji Hearn zbliża się do niesamowitych historii związanych z rewolucją francuską. Ofiary



gilotyny ożywały w nich na nowo za sprawą magicznych wstążek. Także wykorzystanie kontrastu pomiędzy pięknem natury a makabrą wydarzeń zwraca uwagę na odebranie tej historii przez Hearna poprzez pryzmat zachodniej literatury. W *Dyplomacji* pisarz łączy wątek odciętej głowy z lubianym przez niego zagadnieniem ludzkiej woli. Skazaniec, namawiany przez *daimyō*, by okazał swoją determinację, już po śmierci wbija zęby w ogrodowy kamień. Pragnienie zmarłego skoncentrowane na ostatnim uczynku, dokonanym już po jego zgonie, jest często spotykanym motywem w historiach grozy, gdzie wiąże się on z chęcią zemsty lub innego rodzaju silnymi uczuciami. Ponadto w tej opowieści Hearn konkretyzuje postać *daimyō* jako osobę predestynowaną do walki ze złem, w związku z posiadaną przez niego wiedzą, czyniąc go w ten sposób postacią typową dla literatury gotyckiej. W *Mujinie* i *Rokuro-kubi*, podobnie jak w wielu innych opowieściach w zbiorze, pisarz wplata do zasłyszanych opowieści, napisanych na podstawie typowych dla japońskiego folkloru motywów, elementy swoich doświadczeń zarówno życiowych, jak i kulturowych. *Dyplomacja* na poziomie fabularnym jest opowieścią, która mogłaby wydarzyć się w każdej części świata, Hearn jedynie umieszcza ją w japońskich realiach, pozbawiając ją jednak wątków charakterystycznych dla tej kultury.

Podrozdział piąty zawiera analizy opowiadań, w których dochodzi do manifestacji zjawy. W *O lustrze i dzwonie* Hearn odwołuje się do wątku wypełnienia ostatniego życzenia zmarłego, który w zamian oferuje nagrodę. Konkretyzuje on buddyjską historię o przekłętym dzwonie, wprowadzając do niej bohaterkę obdarzoną cechami typowymi dla zachodniej *femme fatale*. Ponadto wykorzystuje charakterystyczny dla powieści gotyckiej wątek przywiązania człowieka do przedmiotu, który pod jego wpływem staje się nośnikiem jego woli. *Śmiertelny sekret* jest klasyczną opowieścią o duchu, który nie może zaznać spokoju ze względu na niedokończone za życia sprawy. Hearn umieszcza historię w Japonii, jednak ze względu na prostotę opowieści nabiera ona uniwersalnego charakteru, a elementy i wątki orientalne stanowią w niej jedynie uatrakcyjniający dodatek.

Analizy zawarte w podrozdziale szóstym łączy motyw wampiryczny. Zarówno w opowiadaniu *Yuki-Onna*, jak i w *Jikininki* Hearn konkretyzuje opowieści na sposób zachodni poprzez nadanie występującym w nich istotom cech okcydentalnych wampirów. Wybiera on byty z japońskiego folkloru i podporządkowuje je prawdom funkcjonowania ożywionych trupów, popularnych w mitach i literaturze Europy i Ameryki. Zdolność zmiany kształtu, zabijanie poprzez „pocałunek”, hipnotyzujące oczy oraz sama motywacja bohaterów tych opowieści jednoznacznie przybliżają ich do postaci znanych z książek Stokera czy Gautiera. W tych historiach Hearn w największym stopniu ujawnia swój kod kulturowy i inspiracje literacie, które wyraźnie wpływają na znaczenie oraz ostateczną formę opowieści.

Część siódma analiz dotyczy opowiadań *Sen Akinosuke* oraz *Hōrai*, dla których wspólnym wyznacznikiem jest wątek snu i wizji. Budowa opowieści *Sen Akinosuke* wskazuje na pisane źródło jej pochodzenia, potwierdza to przeprowadzona na niej analiza, która wykazała, że jej konkretyzacja przez Hearna dokonała się z jedynie niewielkimi okcydentalnymi wpływami. *Hōrai* natomiast, wykazujące cechy eseju, podsumowuje także spojrzenie pisarza na Archipelag. Analiza tej opowieści potwierdziła istnienie ukonstytuowanego w umyśle pisarza wyobrażenia Japonii, funkcjonującego pomimo oczywistego braku jego spójności z rzeczywistością. To właśnie w *Hōrai* Hearn przedstawia Archipelag jako krainę pełną magii, duchów i fantastycznych zjawisk, na wskroś przesiąkniętą tradycją, opierającą się modernizacji i zachodnim wpływom. Wyobrażenie to, skonstrastowane z informacjami z rozdziału trzeciego, pokazuje, jak bardzo pisarz i jego natura wpłynęły na konkretyzację nie tylko zasłyszanych historii z folkloru, ale wręcz całej Japonii i jej kultury.

Nadrzędnym celem niniejszej rozprawy było udowodnienie, że analizowany w niej zbiór jest twórczą konkretyzacją autentycznych podań z japońskiego folkloru, jaka dokonała się dzięki osadzeniu autora w dwóch różnych tradycjach kulturowych. W wyniku przeprowadzonych badań cel ten udało się w pracy osiągnąć. Analizy poszczególnych opowieści ze zbioru, do których wykorzystana została teoria konkretyzacji Romana Ingardena, poszerzona o narzędzia badawcze wypracowane przez Głowińskiego, Borowego i Genetta, wykazały dominujący wpływ zachodniego kodu kulturowego, który ukształtował spojrzenie Hearna na literaturę i folklor. W książce wykazano, że każda z historii zawartych w zbiorze zawiera w sobie okcydentalne elementy, zarówno w budowie tekstu, jak i jego wątkach, motywach oraz znaczeniach. Wprowadzenie do książki biografii Lafcadio Hearna, zestawionej z jego potencjalnymi inspiracjami literackimi i obrazem XIX-wiecznej Japonii epoki Meiji, pozwoliło na ustalenie potrzeby przyjmowania przez pisarza potencjalnej maski psychologicznej i artystycznej, która w znaczący sposób (uświadomiony lub nie) wpływała na jego percepcję rzeczywistości. To właśnie owo pragnienie dostosowania otoczenia do swoich wyobrażeń (przy jednoczesnej próbie wpasowania się w ten konstrukt) sprawiło, że opowieści zawarte w zbiorze *Kwaidan* stanowią świadectwo odbioru, a nie rzetelny zapis folklorystyczny.

Wszystkie opowiedziane przez Hearna historie wykazują cechy zarówno typowe dla kultury Japonii, jak i całkowicie dla niej obce, związane z zachodnimi doświadczeniami pisarza. Proporcje elementów pochodzących z tych dwóch kręgów kulturowych są różne dla konkretnych opowieści, jednak żadna z nich nie przynależy wyłącznie do jednego z nich. Tabele znajdujące się w aneksie obrazują

te wpływy w możliwie czytelny sposób. Wykazana kulturowa dwoistość opowieści z *Kwaidanu* jednoznacznie sytuuje je jako świadectwo odbioru tradycyjnego japońskiego folkloru przez człowieka Zachodu, który kierował się swoimi doświadczeniami kulturowymi. Implikuje to, że zbiór nie powinien być traktowany ani badany jako autentyczny zapis legend i opowieści pochodzących z kultury ludowej, lecz jako dzieło związane z XIX-wiecznym orientalizmem oraz powieściami grozy tego okresu. Nie oznacza to jednak dewaloryzacji samego zbioru, niezwykle cennego zarówno ze względu na wartość literacką, jaką z sobą niesie, jak i fakt, że jest on jednym z najwcześniejszych świadectw próby zrozumienia kultury japońskiej przez ludzi Zachodu. Niniejsza praca wskazuje jednak na konieczność podjęcia mozolnych i dogłębnych badań nad tradycyjnym japońskim folklorem, sięgających zarówno do źródeł pisanych, jak i nielicznych już ustnych. Odejście od zokcydentalizowanej i łatwej w odbiorze konkretyzacji dokonanej przez Hearna na rzecz autentycznych i jakże odmiennych przekazów japońskich pozwoli na nowe, rzetelniejsze spojrzenie i, być może, lepsze zrozumienie folkloru Archipelagu.



## Podziękowania

Chciałam przekazać moje najszczerze podziękowania recenzentom pracy doktorskiej, na podstawie której powstała niniejsza książka: Panu Profesorowi Markowi Dziekanowi, którego uwagi skłoniły mnie przede wszystkim do umieszczenia w tekście głównym cytatów z *Kwaidanu* w języku polskim oraz wydzielenia jako osobnego rozdziału biografii Hearn; Panu Profesorowi Arkadiuszowi Jabłońskiemu – za wytknięcie licznych niedoskonałości pracy, szczególnie tych związanych z językiem japońskim oraz Panu Profesorowi Łukaszowi Trzcíńskiemu – za wskazówki dotyczące problemów metodologicznych zawartych w pracy.

Korzystając z okazji, chciałam podziękować także Pani Profesor Renacie Czekalskiej, której cierpliwość, wsparcie i opieka sprawiły, że byłam w stanie dokończyć swoją dysertację doktorską. Podziękowania należą się także Panu Doktorowi Pawłowi Dybale za cierpliwość i nakłonienie mnie do polubienia tabel.





Aneks



Tabela 1. Warstwy dzieła literackiego według Romana Ingardena

Tytuły opowieści	Warstwy dzieła literackiego			
	Warstwa językowa	Warstwa znaczeniowa	Warstwa przedmiotów przedstawionych	Warstwa wygląków
<i>Opowieść o Mimi-Nashi-Höichim (The Story of Mimi-Nashi-Höichi)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	bohater kodowany jako mędrzec/naukowiec; przyroda pełniąca funkcję narzędzia do budowania grozy; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	okcydentalne cechy charakteru postaci; literackie opisy przyrody; wezwanie do świata zmarłych i przestroga przed pozostaniem w nim za długo	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>oshidori</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	wydarzenia znaczeniowo zbieżne z literaturą gotycką; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	wydarzenia: próba stylizacji na gotycki romans	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Opowieść o O-Tei (The Story of O-Tei)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	wydarzenia znaczeniowo zbieżne z literaturą gotycką; okcydentalizacja reinkarnacji; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	wydarzenia: przeczcucie śmierci bohaterki, potrzeba zgody na powrót z zaświatów, przejęcie ciała przez zmarłą; sposób przedstawienia reinkarnacji	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Ubusakura</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	okcydentalizacja reinkarnacji; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	sposób przedstawienia reinkarnacji	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Dyplomacja (Diplomacy)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	bohater kodowany jako mędrzec/naukowiec; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	okcydentalne cechy charakteru postaci; wydarzenia: opis dekapitacji, głowa gryząca kamień	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora

Tytuły opowieści	Warstwy działu literackiego			
	Warstwa językowa	Warstwa znaczeniowa	Warstwa przedmiotów przedstawionych	Warstwa wyglądu
<i>O lustrze i dzwonie (Of a Mirror and a Bell)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	bohaterka kodowana jako <i>femme fatale</i> ; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	okcydentalne cechy charakteru postaci	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Jikiminki</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	bohater kodowany jako mędrzec/naukowiec; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	kształt przedstawiony jako wampir; okcydentalne cechy charakteru postaci; elementy świata przedstawionego: podział na wiedzę ludową i „naukową”	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Mujina</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	przyroda pełniąca funkcję narzędzia do budowania grozy; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	literackie opisy przyrody; zmiana nastroju opowieści z kowiego na grozę	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Rokuro-kubi</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	przyroda pełniąca funkcję narzędzia do budowania grozy; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	literackie opisy przyrody; element nadprzyrodzony: przesładująca bohatera odcięta głowa	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Śmiertelny sekret (A Dead Secret)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	bohater kodowany jako mędrzec/naukowiec; wydarzenia znaczeniowo zbieżne z literaturą gotycką; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	okcydentalne cechy charakteru postaci; wydarzenia: duch bojący się odkrycia sekretu	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora

Tytuły opowieści	Warstwy działu literackiego			
	Warstwa językowa	Warstwa znaczeniowa	Warstwa przedmiotów przedstawionych	Warstwa wyglądów
<i>Yuki-Onna</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	bohaterka kodowana jako <i>femme fatale</i> ; wydarzenia znaczeniowo zbieżne z literaturą gotycką; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	bohaterka przedstawiona jako wampirzyca/ <i>femme fatale</i>	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Opowieść o Aoyagi (The Story of Aoyagi)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	wydarzenia znaczeniowo zbieżne z literaturą gotycką; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	wydarzenie: związek z istotą nadprzyrodzoną	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Jiu-roku-zakura</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	okcydentalizacja reinkarnacji; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	sposób przedstawienia reinkarnacji	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Sen Akinosuke (The Dream of Akinosuke)</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	główna idea opowieści – wytrącenie odbiorcy ze stanu równowagi psychicznej	wydarzenie: sen, który okazuje się inną rzeczywistością	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Riki-Baka</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	okcydentalizacja reinkarnacji; główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	sposób przedstawienia reinkarnacji	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora
<i>Horai</i>	język angielski z wtrąceniami z języka japońskiego	główna idea opowieści – zaszokowanie, przerażenie odbiorcy	przedstawienie Horai jako krytyka sytuacji w Japonii	wątki i elementy z japońskiego folkloru uzupełnione własnymi wyobrażeniami autora

Tabela 2. Pięć typów świadectw odbioru według Michała Głowińskiego

Tytuły opowieści	Typy konkretyzacji				
	Proces lektury	Krytyka literacka	Teksty metaliterackie (pastisze, parodie, stylizacje)	Transformacje (przekłady, parafrazy, transkrypcje)	Badania socjologiczne
<i>Opowieść o Mimi-Nashi-Hōichim</i> ( <i>The Story of Mimi-Nashi-Hōichi</i> )	-	-	-	+	-
<i>Oshidori</i>	-	-	-	+	-
<i>Opowieść o O-Tei</i> ( <i>The Story of O-Tei</i> )	-	-	+	+	-
<i>Ubuzakura</i>	-	-	-	+	-
<i>Dyplomacja</i> ( <i>Diplomacy</i> )	-	-	+	+	-
<i>O lustrze i dzwonie</i> ( <i>Of a Mirror and a Bell</i> )	-	-	+	+	-
<i>Yikininki</i>	-	-	-	+	-
<i>Mujina</i>	-	-	-	+	-
<i>Rokuro-kubi</i>	-	-	-	+	-
<i>Śmiertelny sekret</i> ( <i>A Dead Secret</i> )	-	-	+	+	-
<i>Yuki-Onna</i>	-	-	+	+	-
<i>Opowieść o Aoyagi</i> ( <i>The Story of Aoyagi</i> )	-	-	-	+	-
<i>Jiu-roku-zakura</i>	-	-	-	+	-
<i>Sen Akinosuke</i> ( <i>The Dream of Akinosuke</i> )	-	-	-	+	-
<i>Riki-Baka</i>	-	-	-	+	-
<i>Hōrai</i>	-	-	-	+	-



Tabela 3. Siedem stylów odbioru według Michała Głowińskiego

Tytuły opowieści	Styl odbioru						
	Mityczny (przekonania religijne)	Alego- ryczny	Symbo- liczny	Instrumen- talny dydaktyczny	Ekspresyjny (idealizacja przeżycia czytelniczego)	Mime- tyczny	Estetyczny (piękno prze- życia czytel- niczego)
<i>Oporześć o Mimi-Nashi-Hoichim</i> ( <i>The Story of Mimi-Nashi-Hoichi</i> )	+	-	+	-	+	+	+
<i>Oshidori</i>	+	-	+	-	+	+	+
<i>Oporześć o O-Tei</i> ( <i>The Story of O-Tei</i> )	+	-	+	-	+	+	+
<i>Ubuzakura</i>	+	-	+	+	+	+	+
<i>Dyplomacja</i> ( <i>Diplomacy</i> )	+	-	+	+	+	+	+
<i>O lustrze i dzwoonie</i> ( <i>Of a Mirror and a Bell</i> )	+	-	+	+	+	+	+
<i>Jikininki</i>	+	-	+	-	+	+	+
<i>Mujina</i>	+	-	+	-	+	+	+
<i>Rokuro-kubi</i>	+	-	+	-	+	+	+
<i>Śmiertelny sekret</i> ( <i>A Dead Secret</i> )	+	-	+	-	+	+	+
<i>Yuki-Onna</i>	+	-	+	-	+	+	+
<i>Oporześć o Aoyagi</i> ( <i>The Story of Aoyagi</i> )	+	-	+	-	+	+	+
<i>Jiu-roku-sakura</i>	+	-	+	+	+	+	+
<i>Sen Akinosuke</i> ( <i>The Dream of Akino- suke</i> )	+	-	+	-	+	+	+
<i>Riki-Baka</i>	+	-	+	-	+	+	+
<i>Hōrai</i>	+	+	+	-	+	+	+

Tabela 4. Pięć typów zależności według Wacława Borowego

Tytuły opowieści	Typ zależności			
	Ideologiczna	Techniczna	Tematyczna	Stylistyczna
<i>Opowieść o Mimi-Nashi-Hōichim (The Story of Mimi-Nashi-Hōichi)</i>	+	+	+	+
<i>Oshidori</i>	+	+	+	+
<i>Opowieść o O-Tei (The Story of O-Tei)</i>	+	+	+	+
<i>Ubuzakura</i>	+	-	-	+
<i>Dyplomacja (Diplomacy)</i>	+	+	+	+
<i>O lustrze i dzwonie (Of a Mirror and a Bell)</i>	+	+	+	+
<i>Jikininki</i>	+	-	+	+
<i>Mujina</i>	+	-	+	+
<i>Rokuro-kubi</i>	+	-	+	+
<i>Śmiertelny sekret (A Dead Secret)</i>	+	+	+	+
<i>Yuki-Onna</i>	+	+	+	+
<i>Opowieść o Aoyagi (The Story of Aoyagi)</i>	+	+	+	+
<i>Jiu-roku-zakura</i>	+	-	-	+
<i>Sen Akinosuke (The Dream of Akinosuke)</i>	+	-	+	+
<i>Riki-Baka</i>	+	-	-	+
<i>Hōrai</i>	+	+	+	+

Tabela 5. Typy transpozycji według Gerarda Genetta

Tytuły opowieści	Typy transpozycji					
	Archaizacja	Destylizacja	Pseudo-streszczenie	Rozrost	Kontaminacja	Semantyczne Pragmatyczna      Diegetyczna
<i>Opowieść o Mimi-Nashi-Hōichim (The Story of Mimi-Nashi-Hōichi)</i>	-	-	-	+	-	-      +
<i>Oshidori</i>	-	-	-	+	-	+      -
<i>Opowieść o O-Tei (The Story of O-Tei)</i>	-	-	-	-	-	+      -
<i>Ubuzakura</i>	-	-	-	-	-	-      -
<i>Dyplomacja (Diplomacy)</i>	-	-	-	-	-	+      -
<i>Of a Mirror and a Bell</i>	-	+	+	+	+	-      +
<i>Jikiminki</i>	-	+	-	-	-	-      +
<i>Mujina</i>	-	+	-	+	-	-      -
<i>Rokuro-kubi</i>	-	-	-	-	+	+      -
<i>Śmiertelny sekret (A Dead Secret)</i>	-	-	-	-	-	+      -
<i>Yuki-Onna</i>	-	+	-	+	-	+      +
<i>Opowieść o Aoyagi (The Story of Aoyagi)</i>	-	-	+	-	+	+      -
<i>Jiu-roku-zakura</i>	-	-	-	-	-	-      -
<i>Sen Akinosuke (The Dream of Akinosuke)</i>	-	-	-	-	-	-      -
<i>Riki-Baka</i>	-	-	-	-	-	-      -
<i>Hōrai</i>	-	-	-	-	-	-      -

Tabela 6. Pochodzenie motywów i wątków w analizowanych opowieściach oraz ich struktura

Niniejsza tabela jest zobrazowaniem analiz znajdujących się w rozdziale trzecim; nie ma ona charakteru pełnego przedstawienia wartości wątków japońskich i zachodnich w opowieściach. Ma na celu podsumowanie i graficzne przedstawienie cech charakterystycznych poszczególnych opowiadań.

<i>Opowieść o Mimi-Nashi-Hōichim (The Story of Mimi-Nashi-Hōichi)</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jedynie nocześnie pozbawiona zwrótów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
opis drogi do nawiedzonego miejsca	pokrycie ciała tekstem sutry – ochrona przed duchami	wezwanie do krainy duchów
niepewność i lęk wobec nowego miejsca		przebywanie w przestrzeni wykreowanej przez duchy
przeczcucie nadprzyrodzoności		nieświadomość przebywania w miejscu nadprzyrodzonym
instrukcje postępowania wobec istoty nadprzyrodzonej		
osoba predestynowana do walki z istotą nadprzyrodzoną		

Stosunek do istoty nadprzyrodzonej	
uczucie lęku	
przecucie prawdziwej natury istoty nadprzyrodzonej	
istota nadprzyrodzona narusza porządek świata	
Groza/nastroj niesamowitości	
estetyzacja grozy poprzez rozbudowane opisy przyrody i stanów emocjonalnych	okaleczenie bohatera przez istotę nadprzyrodzoną
Budowa	
narrator zdradza treść historii we wstępie	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie
nadanie autentyczności opowieści przez opis wydarzeń historycznych oraz odeślanie do innego dzieła pisarza	
rozbudowane opisy przyrody, mające wprowadzić nastrój grozy	
ukierunkowanie na ukazanie talentu bohatera	
brak morału/pointy	
Język	
język literacki	
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną	
język literacki, pojawiają się opisy przyrody, stanów wewnętrznych bohaterów	

<i>Oshidori</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
nacisk położony na niejednoznaczność przeżycia		zmiennokształtna kobieta
duch wskazujący zabójcę		komunikacja na płaszczyźnie snów
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
istota nadprzyrodzona narusza porządek świata		lęk przed istotą nadprzyrodzoną
Groza/nastroj niesamowitości		
wprowadzenie poczucia lęku poprzez niepewność co do sposobu, w jaki istota nadprzyrodzona pojawia się w przestrzeni oswajonej		
przeczcucie spełnienia się przepowiedni ze snu		
dramatyczne samobójstwo owdowiałej kobiety		



Budowa		
rozbudowany opis majaków sennych	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	pojawia się pointa, odmienna jednak od zawartej w podaniu
Język		
język literacki		
język literacki pojawiają się opisy przyrody, stanów wewnętrznych bohaterów		

<i>Opowieść o Aoyagi (The Story of Aoyagi)</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jedynie nocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
		zmiennokształtna kobieta
		istota nadprzyrodzona kreująca magiczną przestrzeń
		nieświadomość przebywania w przestrzeni magicznej
		oddalenie od cywilizacji
		wraz ze śmiercią istoty nadprzyrodzonej znika wykreowany przez nią świat

Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
		nierozpoznanie istoty nadprzyrodzonej
		brak lęku przed istotą nadprzyrodzoną
Groza/nastroj niesamowitości		
sugestia nadprzyrodzonego charakteru bohaterki		
Budowa		
otwarty charakter historii		
pozostawienie miejsca dla wyobraźni czytelnika		
luka narracyjna		
śmierć istoty nadprzyrodzonej		
brak morału/pointy		
Język		
język literacki		
język literacki, pojawiają się opisy przyrody, stanów wewnętrznych bohaterów		
brak stylizacji na mowę potoczną		

<i>Riki-Baka</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		

Hearn przedstawia to zdarzenie jako autentyczne, jest świadkiem części pozabawionej elementu nadprzyrodzonego		
fabuła posiadająca element nadprzyrodzony opowiedziana narratorowi przez naocznego świadka		
Element/wątek nadprzyrodzony		
lecznicze właściwości ziemi cmentarnej		magiczne znamię
		reinkarnacja – wykorzystanie motywu związanego z buddyzmem przy zaprezentowaniu go w okcydentalny sposób; jako możliwości uzyskania lepszego wcielenia poprzez modlitwę
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
	normalizacja zjawisk nadprzyrodzonych	
	zjawiska nadprzyrodzone jako element codzienności	
Groza/nastrój niesamowitości		
		opowieść traktuje zjawisko nadprzyrodzone jako element anegdotyczny
		rozwiązanie kwestii znamienia
Budowa		
otwarty charakter historii		
pozostawienie miejsca dla wyobraźni czytelnika		

Język	
język literacki	
powołanie się na opis naocznego świadka	
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną	

Jiu-roku-zakura		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
siła ludzkiej woli, przeradzająca się w coś nadprzyrodzonego		przeniesienie duszy w inny przedmiot lub inną osobę
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
		wiara w możliwość zadziałania siły nadprzyrodzonej
Groza/nastroj niesamowitości		
opowieść traktuje zjawisko nadprzyrodzone jako element romantyzujący		
użycie wątku samobójstwa do romantyzacji		

Budowa	
	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie
	ekspozycja streszczająca właściwą historię
	morał – szczere poświęcenie przynosi efekt
Język	
język literacki	
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną	

Ubużakura		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
siła ludzkiej woli wpływająca na rzeczywistość i zaprezentowana jako coś nadprzyrodzonego		przeniesienie duszy w inny przedmiot lub inną osobę
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
		wiara w możliwość zadziałania siły nadprzyrodzonej
Groza/nastroj niesamowitości		
		opowieść traktuje zjawisko nadprzyrodzone jako efekt poświęcenia w imię dobra drugiej osoby

Budowa		
	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	
		morał – szczere prośby do bóstwa przynoszą jego łaskę
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

<i>Opowieść o O-Tei (The Story of O-Tei)</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
	Narracja	
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jedynie nocześnie pozbawiona zwrótów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
przeczcucie nadchodzącej śmierci		przeniesienie duszy w inny przedmiot lub inną osobę
prośba o przyzwolenie na powrót do żywych		reinkarnacja, jednak potraktowana na modłę okcydentalną, jako coś, co może zostać wymodlone, wyproszzone
siła woli pozwalająca na powrót do życia		
przywrócenie tożsamości poprzez ponowne nadanie imienia		



Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
niewiara w możliwość powrotu z zaświatów		wiara w możliwość zadziałania siły nadprzyrodzonej
zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość w sposób pozytywny		
Groza/nastroj niesamowitości		
		przejęcie ciała przez ducha, które jednak nie budzi lęku bohatera
Budowa		
brak morału/pointy	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

Mujina		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
		pojawienie się pozbawionej twarzy istoty
		groza oparta o zasadę podwójnego zaskoczenia

Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, budząc grozę		
Groza/element niesamowitości		
opis ulicy potęgający uczucie grozy		istota nadprzyrodzona pojawia się po raz drugi, dając wcześniej bohaterowi fałszywe poczucie bezpieczeństwa
Budowa		
brak morału/pointy	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

<i>Rokuro-kubi</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
rokuro-kubi/nuke kubi		odcięta głowa zachowująca funkcje żywej

Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, budząc grozę		
bohater wie, jak pokonać istotę nadprzyrodzoną		
Groza/element niesamowitości		
kontrast piękna przyrody i makabrycznych wydarzeń		oddalenie miejsca akcji od cywilizacji
		nienawiść istoty nadprzyrodzonej do swojego oprawcy
		niemożność pozbycia się przekłętego przedmiotu
Budowa		
brak morału/pointy	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

<i>Dyplomacja (Diplomacy)</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań

Element/wątek nadprzyrodzony	
	odcięta głowa zachowująca funkcje żywej
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej	
podział na jednostki oświecone – wiedzące, jak walczyć ze złem, oraz zabobonne – lękające się zemsty	zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, budząc grozę u poddanych, jednak nie wpływając na <i>daimyō</i>
jedynie osoba predestynowana wie, jak pokonać zło	
Groza/element niesamowitości	
groźba skazańca wobec <i>daimyō</i>	determinacja skazańca, pokonująca nawet śmierć
	manifestacja siły woli człowieka poprzez wykonanie określonego działania po śmierci jednostki
	podjęte dźwięki we dworze, mające być efektem działania siły nadprzyrodzonej
Budowa	
	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie
Język	
język literacki	
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną	

<i>O lustrze i dzwonie (Of a Mirror and a Bell)</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		główna historia opisana z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań Narrację przerywa esej o naukowym wydźwięku, zawierający jednak zwroty do odbiorcy
Element/wątek nadprzyrodzony		
		ludzka wola wpływa na rzeczywistość
		kobiety gniew przeobrażający się w klątwę i oddziaływający na rzeczywistość
		istota nadprzyrodzona manifestująca się po spełnieniu jej ostatniej woli przez bohatera
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
	zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, nie budząc jednak zdziwienia	wiara w możliwość spełnienia życzenia ducha
Groza/element niesamowitości		
		przedmiot obdarzony wolą
		duch obiecujący nagrodę za wypełnienie ostatniej woli
		wypełnienie woli ducha

Budowa		
wprowadzenie krótkiego eseju	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	morał – odpowiednie traktowanie siły nadprzyrodzonej może przynieść korzyści
otwarty charakter opowieści, wątki pozostają bez zakończenia		
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

Śmiertelny sekret ( <i>A Dead Secret</i> )		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		historia opisana z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
		pojawienie się ducha
		odesłanie ducha w zaświaty poprzez wypełnienie jego ostatniej woli
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, budząc przerażenie domowników		



Groza/element niesamowitości	
	duch wskazujący na przedmiot
	duch niemogący zaznać spokoju
	egzorcyzmy
	Budowa
brak morału	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie
	Język
język literacki	
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną	

Yuki-Onna		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
	Narracja	
		historia opisana z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
Element/wątek nadprzyrodzony		
istota nadprzyrodzona pozbawia ludzi życia poprzez pocałunek	yuki-onna	istota nadprzyrodzona udaje się pod zmienionym imieniem do domu bohatera
		istota nadprzyrodzona staje się żoną bohatera
		istota nadprzyrodzona odchodzi po demaskacji

Stosunek do istoty nadprzyrodzonej	
zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, budząc przerażenie	
Groza/element niesamowitości	
wyssanie życia za pomocą pocałunku	demon pojawia się w oswojonej przestrzeni
	istota nadprzyrodzona oszczędza bohatera ze względu na jego urodę
	kobieta się nie starzeje, co budzi podejrzenia bohatera
	demon ucieka po demaskacji
Budowa	
brak morału	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie
Język	
język literacki	
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną	

Jikininki		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		historia opisana z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań

Element/wątek nadprzyrodzony		
		kształt – istota o nieokreślonym kształcie przenikająca przez mury
		pożarcie zwłok
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, budząc przerażenie		podział na osoby znające reguły walki z siłami nadprzyrodzonymi, stosujące do niej konkretne metody, oraz na wiedzę ludową opierającą się na doświadczeniu dnia codziennego
Groza/element niesamowitości		
		demon pojawia się w oswojonej przestrzeni
		pożarcie zwłok
		wyznanie prawdy wyzwalające istotę nadprzyrodzoną
Budowa		
brak morału		kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

<i>Sen Akinosuke (The Dream of Akinosuke)</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
	Narracja	
		historia opisana z pozycji pierwszoosobowego narratora, niebędącego jednak uczestnikiem wydarzeń, a jednocześnie pozbawiona zwrotów do odbiorcy charakterystycznych dla podań
	Element/wątek nadprzyrodzony	
	dusza podróżująca pod postacią motyla	przeniesienie się w świat snów
	Stosunek do istoty nadprzyrodzonej	
		zjawisko nadprzyrodzone zakłóca rzeczywistość, wzbudza jednak jedynie zdziwienie
		możliwość zaistnienia zjawiska zostaje potwierdzona przez bohatera i innych naocznych świadków
	Groza/element niesamowitości	
		sen o życiu w innej rzeczywistości
		sen mający odzwierciedlenie w rzeczywistości
	Budowa	
brak morału	kronikarski charakter, opowieść dokumentuje pewne wydarzenie	
	Język	
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		

<i>Hōrai</i>		
Powieść gotycka	Japoński folklor	Elementy wspólne/pośrednie
Narracja		
		narracja ma charakter eseistyczno-pamiętnikarski; Hearn ocenia sytuację panującą w mitycznej krainie Hōrai
Element/wątek nadprzyrodzony		
		opis magicznej krainy
Stosunek do istoty nadprzyrodzonej		
zjawisko nadprzyrodzone wykorzystane jako element krytyki społecznej		
Groza/element niesamowitości		
		magiczna kraina nieśmiertelnych
Budowa		
esej składający się z nawiązań do różnych dzieł		
krytyka sytuacji społeczno-politycznej w Japonii ukryta pod metaforą magicznej krainy		
Język		
język literacki		
wprowadzenie języka japońskiego, brak stylizacji na mowę potoczną		





## Bibliografia

### Monografie i rozdziały w monografiach:

- Adamski J., *Historia literatury francuskiej*, Gdańsk 2000.
- Ancient Tales in Modern Japan: An Anthology of Japanese Folk Tales*, select. and transl. F.H. Mayer, Bloomington 1984.
- Aransáez C.P., *The Importance of Being a Reader: A Revision of Oscar Wilde's Works*, Hamburg 2015.
- Bachelard G., *Fenomenologia maski*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., red. i oprac. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 14-24, *Transgresje*, 4.
- Banta M., *Man, Women and the American Way*, [w:] *The Cambridge Companion to Henry James*, ed. J. Freedman, Cambridge 1998, s. 21-39.
- Bennett M.Y., *Introduction*, [w:] *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, ed. M.Y. Bennett, Amsterdam–New York 2011, *Dialogue*, 14.
- Bisland E., *The Life and Letters of Lafcadio Hearn*, vol. 1-2, Boston 1906.
- Borowy W., *Studia i szkice literackie*, t. 1-2, Warszawa 1983-1984.
- Burszta J., *Dzieła wybrane*, Poznań 2014.
- Carter R., McRae J., *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*, New York 2001.
- Carver S., *Ainsworth, William Harrison*, [w:] *The Encyclopedia of the Gothic*, eds W. Hughes, D. Punter, A. Smith, Chichester 2016, <https://doi.org/10.1002/9781118398500.wbeotga006>.
- Chandler D., *Semiotics: The Basics*, Routledge–New York 2007.
- Chang Y.Ch., *Confucianism: A Modern Interpretation*, transl. O. Lee, Singapur 2012, <https://doi.org/10.1142/8574>.
- Chateaubriand F.-R. de, *Travels in America*, London 1828.
- Chwin S., *Gombrowicz i maska*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, *Transgresje*, 4.

- Clery E.J., *The Genesis of "Gothic" Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to Gothic fiction*, ed. J.E. Hogle, Cambridge 2002, s. 21-40, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521791243.002>.
- Coleman J.A., *The Dictionary of Mythology: An A-Z of Themes, Legends and Heroes*, London 2007.
- Compagnon A., *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2010.
- Corrigan T., *Coleridge, Language and Criticism*, Athens 2008.
- Crișan M.-M., *Bram Stoker and Gothic Transylvania*, [w:] C. Wynne, *Bram Stoker and the Gothic: Formations to Transformations*, New York 2016, s. 63-77, [https://doi.org/10.1057/9781137465047\\_5](https://doi.org/10.1057/9781137465047_5).
- Culler J., *Introduction*, [w:] Ch. Baudelaire, *The Flowers of Evil*, transl. J. McGowan, Oxford 1993.
- Czarnowski S., *Kultura*, Warszawa 1958.
- Davies D.S., *Introduction*, [w:] E. Nesbit, *The Power of Darkness: Tales of Terror*, Ware 2006, s. 7-13, *Tales of Mystery & the Supernatural*.
- Davis C.J., *Charlotte Perkins Gilman: A Biography*, Stanford 2010.
- Dickson W.R., *Living Sufism in North America: Between Tradition and Transformation*, New York 2015.
- Dorson R.M., *Folk Legends of Japan*, Tokyo 1962.
- Dunn J.E., *Gothic's Double Gesture: Nostalgia, Perversion and Repetition in Gothic Rewriting*, [w:] *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, ed. I. van Elferen, Newcastle 2007.
- Edith Wharton: The Contemporary Reviews*, eds J.W. Tuttleton, K.O. Lauer, M.P. Murray, Cambridge 1992.
- Encyclopedia of African American History*, eds L.M. Alexander, W.C. Rucker jr., Santa Barbara 2010.
- Falero A., *Orikuchi Shinobu's Marebitoron in Global Perspective*, [w:] *Classical Japanese Philosophy*, eds J.W. Heisig, R. Raud, Nagoya 2010, *Frontiers of Japanese Philosophy*, 7.
- Ferens D., *Edith and Winnifred Eaton: Chinatown Missions and Japanese Romances*, Urbana-Chicago 2002.
- Fisher B.F., *Braddon, Mary Elizabeth*, [w:] *The Encyclopedia of the Gothic*, eds W. Hughes, D. Punter, A. Smith, Chichester 2016, <https://doi.org/10.1002/9781118398500.wbeotgb009>.
- Foster M.D., *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yokai*, Berkeley 2009.
- Foster M.D., *Yōkai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, *Mundus*.
- Franklin W., *James Fenimore Cooper: The Early Years*, London 2007, <https://doi.org/10.12987/yale/9780300108057.001.0001>.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda – zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, *Biblioteka Współczesnych Filozofów*.

- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, *Klasyka Światowej Humanistyki*.
- Głowiński M., *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975.
- Goethe J.W. von, *Narzeczona z Koryntu*, tłum. W. Markowska, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, *Romantyczne Okolice Śmierci*.
- Gordon A., *Nowożytna historia Japonii*, tłum. I. Merklej, Warszawa 2010, *Seria Ceramowska*.
- The Gothic Byron*, ed. P. Cochran, Cambridge 2009.
- Gray R., *A History of American Literature*, Padstow 2004.
- Green T.A., *Transformation*, [w:] *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*, Santa Barbara 1997.
- Guiley R.E., *Metamorphosis*, [w:] R.E. Guiley, *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*, New York 2008.
- Hajduk-Nijakowska J., *Folklorystyka*, [w:] *Słownik etnologiczny*, red. Z. Staszczak, Poznań–Warszawa 1987.
- Hall S., *Encoding/decoding*, [w:] *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, eds S. Hall et al., London 1980.
- Harte R., *Hypnotism and the Doctors*, London 1903.
- Hearn L., *Introduction*, [w:] T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights: And Other Fantastic Romances*, transl. L. Hearn, New York 1906.
- Hearn L., *The Japanese Letters of Lafcadio Hearn*, Boston–New York 1910.
- Hearn L., *To the Reader*, [w:] T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights, and Other Fantastic Romances*, transl. L. Hearn, New York 1906.
- Hearn L., Watkin H., *Letters from the Raven*, London 1907.
- Hogle J.R., *Hugo's Notre Dame de Paris, Leroux's Le Fantôme de l'Opéra and the Changing Functions of the Gothic*, [w:] *Le Gothic: Influences and Appropriations in Europe and America*, eds S. Zlosnik, A. Horner, New York 2008, s. 15–37, [https://doi.org/10.1057/9780230582811\\_2](https://doi.org/10.1057/9780230582811_2).
- Holdeman D., *The Cambridge Introduction to W. B. Yeats*, Cambridge 2006, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511607349>.
- Horner A., *A Detour of Filthiness: French Fiction and Djuna Barnes Nightwood*, [w:] A. Horner, *European Gothic: A Spirited Exchange 1760–1960*, ed. A. Horner, New York 2002.
- Hughes W., *Historical Dictionary of Gothic Literature*, Lanham 2013.
- Ingarden R., *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, tłum. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957.
- Iwasaka M., Toelken B., *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan 1994.

- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, *Klasyka Światowej Humanistyki*.
- Janion M., *Jesteśmy zasłoną*, [w:] *Osoby*, wyb. i oprac. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, *Transgresje*, 3.
- Janion M., *Produkcja fantazmatów*, [w:] *Osoby*, wyb. i oprac. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, *Transgresje*, 3.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, *Biblioteka Tekstów*, 4.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, *Romantyczne Okolice Śmierci*.
- Jansen M.B., *Japan and Its World: Two Centuries of Change*, Princeton 1995, <https://doi.org/10.2307/j.ctv25wxcm9>.
- Kennard N.H., *Lafcadio Hearn*, New York 1912.
- Killoran H., *The Critical Reception of Edith Wharton*, Woodbridge 2001.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1983.
- Kotliński A., *Substancja wobec relacji*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, *Transgresje*, 4.
- Kozielek G., *Joseph von Eichendorff*, [w:] *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wyb. G. Kozielek, Wrocław 1988.
- Kozyra A., *Mitologia Japonii*, Warszawa 2011, *Seria Mityczna*.
- Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009.
- Kucinkas J., *The Mindful Elite: Mobilizing from the Inside Out*, New York 2019, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190881818.001.0001>.
- Lane A.J., *The Fictional World of Charlotte Perkins Gilman*, [w:] Ch. Perkins Gilman, *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, London 1999.
- Lanson G., Tuffrau P., *Historia literatury francuskiej w zarysie*, tłum. W. Bieńkowska, Warszawa 1965.
- Learning from Shogun*, ed. H. Smith, Santa Barbara 1980.
- Luijk R. van, *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism*, Oxford 2016.
- Lustig T.J., *Henry James and the Ghostly*, Cambridge 1994.
- Makino Y., *From Folklore to Literature – Hearn and Japanese Legends of Tree Spirits*, [w:] *Lafcadio Hearn in International Perspectives*, ed. S. Hirakawa, Folkestone 2007, s. 112-119, <https://doi.org/10.1163/ej.9781905246267.i-284.14>.
- Margree V., Randall B., *Fin-de-siècle Gothic*, [w:] A. Smith, *Victorian Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2012, <https://doi.org/10.1515/9780748654970-016>.
- Martin P.W., *Byron: A Poet Before His Public*, Cambridge 1982.
- McWilliams V., *Lafcadio Hearn*, Boston 1946.
- Melanowicz M., *Literatura japońska*, t. 1-2, Warszawa 1994.
- Meltzer M., *Nathaniel Hawthorne: A Biography*, Minneapolis 2007, <https://doi.org/10.1515/9780748654970-016>.
- Milbank A., *Bleeding Nuns: A Genealogy of the Female Gothic Grotesque*, [w:] *The Female Gothic: New Directions*, eds D. Wallace, A. Smith, New York 2009.

- Morrison R., Baldick C., *Introduction*, [w:] *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*, Oxford 2008, <https://doi.org/10.1093/owc/9780199552412.001.0001>.
- Mroczkowski P., *Zarys historii literatury angielskiej. Od preromantyzmu do czasów najnowszych*, Katowice 1978.
- Mulvey-Roberts M., *Bulwer Lytton, Edward*, [w:] *The Encyclopedia of the Gothic*, eds W. Hughes, D. Punter, A. Smiths, Chichester 2016, <https://doi.org/10.1002/9781118398500.wbeotgb013>.
- Muth M., *Foreword to this Edition*, [w:] M. Austin, *Earth Horizon*, Santa Fe 2007.
- A New Companion to The Gothic*, ed. D. Punter, Chichester 2012.
- The Norton Anthology of American Literature*, ed. N. Baym et al., New York 2003.
- Perkins Gilman Ch., *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, Charlottesville–London 1999.
- Petoia E., *Wampiry i wilkołaki, źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. A. Pers et al., Kraków 2003.
- Płaza M., *Gałwaniczna alchemia i niebyt utracony*, [w:] M. Shelley, *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013.
- Podgórcy B. i A., *Encyklopedia demonów*, Wrocław 1998.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
- Prokop J., *Postowie*, [w:] A. Bierce, *Czy to się mogło zdarzyć?*, tłum. K. Korwin-Mikke, il. B. Ziembicka-Sołtysik, Kraków 1981.
- Ray M.K., *Joseph Conrad's Heart of Darkness*, New Delhi 2006, *The Atlantic Critical Studies*.
- Redford C., *Shelley, Percy Bysshe*, [w:] *The Encyclopedia of the Gothic*, eds W. Hughes, D. Punter, A. Smiths, Chichester 2016.
- Reichard M.R., *Introduction*, [w:] *The Uncollected Stories of Mary Wilkins Freeman*, Jackson–London 1992.
- Roberts J., *Japanese Mythology A to Z*, New York 2010.
- Rosiek S., *Dzieło sztuki jako maska*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, *Transgresje*, 4.
- Rosiek S., *Maska mowy*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, *Transgresje*, 4.
- Rosiek S., *Maski ukryte*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, *Transgresje*, 4.
- Rosiek S., *Walka Zamaskowanego z Bezimiennym*, [w:] *Maski*, t. 2, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, *Transgresje*, 4.
- Rubinger R., *Popular Literacy in Early Modern Japan*, Honolulu 2007.
- Said E.W., *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991.
- Salomon R., *Gothic*, [w:] *The Routledge Encyclopedia of Mark Twain*, eds J.R. LeMaster, J.D. Wilsons, New York 1993, <https://doi.org/10.4324/9780203723937>.
- Schellinger P., *Encyclopedia of the Novel*, New York 1998.
- Schmitt C., *Alien Nation: Nineteenth-century Gothic Fictions and English Nationality*, Philadelphia 1997.

- Screech T., *Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760–1829*, London 2000.
- Shinto in History: Ways of the Kami*, ed. J. Breen, M. Teeuwen, Honolulu 2000.
- Sikorska L., *An Outline History of English Literature*, Poznań 2002, *Anglistyka*.
- Slusser G., Chatelain D., *Introduction*, [w:] H. de Balzac, *The Centenarian: Or, The Two Beringhelds*, transl. D. Chatelain, G. Slusser, Middletown 2005.
- Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965.
- Snodgrass M.E., *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York 2005.
- Sources of Japanese Tradition: Volume 2, 1600 to 2000*, eds T. de Bary, C. Gluck, A.E. Teidman, New York 2005.
- Stableford B., *Gothic Grotesques: Essays on Fantastic Literature*, Rockville 2009.
- Tatarczuk M., *Kaidan – japońskie opowieści niesamowite z epoki Edo*, Warszawa 2011, *Oblicza Japonii*.
- Thornley G.C., Roberts G., *An Outline of English Literature*, Harlow 2003.
- Totman C., *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009, *Ex Oriente*.
- Trzebiński J., *Narracyjne myślenie o innym człowieku*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań kulturoznawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.
- Tubielewicz J., *Kultura Japonii. Słownik*, Warszawa 1996.
- Tubielewicz J., *Mitologia Japonii*, Warszawa 1980, *Mitologie Świata*.
- Tucker J.S., *Mark Twain and Little Satan: The Writing of The Mysterious Stranger*, West Lafayette 1963.
- Tulloch G., *Hogg and the Novel*, [w:] *The Edinburgh Companion to James Hogg*, eds I. Duncan, D.S. Mack, Edinburgh 2012, *Edinburgh Companions to Scottish Literature*, <https://doi.org/10.1515/9780748655144>.
- Turnbull S.R., *The Samurai: A Military History*, Oxon 2002.
- The Yanagita Kunio Guide to Japanese Folk Tales*, ed., transl. F. Hagin Mayer, Bloomington, 1986.
- Yoshihara M., *Embracing the East: White Women and American Orientalism*, New York 2003.
- Van Spanckeren K., *Outline of American Literature*, Washington 1994.
- Varley P., *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2006, *Ex Oriente*.
- Wagner H., Crawford, F. Marion, [w:] *Ghosts in Popular Culture and Legends*, eds J.E. Pulliman, A.J. Fonseca, s. 67–68, Greenwood 2016, <https://doi.org/10.5040/9798400657023>.
- Wallace D., *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*, Cardiff 2013.
- Werness H.B., *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, New York 2004.
- Williams C.A.S., *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, New York 2014.
- With Pedersen C.M., *Metamorphoses: A Comparative Study of Representations of Shape-Shifting in Old Norse and Medieval Irish Narrative Literatures*, Maynooth 2015.
- Woodruff S.C., *Introduction*, [w:] S.C. Woodruff, *The Short Stories of Ambrose Bierce: A Study in Polarity*, Pittsburgh 1964, *Critical Essays in Modern Literature*.



## Artykuły:

- Arnn B.L., *Local Legends of the Genpei War: Reflections of Mediaeval Japanese History*, „Asian Folklore Studies” vol. 38, 1979, no. 2, s. 1-10.
- Ciobanu R.I., *The Gothic as Mass Hysteria: The Threat of the Foreign Other in Gaskell's *Lois the Witch**, „Philologica Jassyensia” anul. 10, 2014, nr. 1 supl.
- Dorson R.M., *National Characteristics of Japanese Folktales*, „Journal of the Folklore Institute” vol. 12, 1975, no. 2/3, s. 241-256.
- Dunae P.A., *Penny Dreadfuls: Late Nineteenth-Century Boys' Literature and Crime*, „Victorian Studies” vol. 22, Winter 1979, no. 2, s. 133-150.
- Hughes G., *An Irish Version of Lafcadio Hearn*, „Comparative Literature Studies” vol. 33, 1996, no. 1, s. 82-97.
- MacNamara M., *A Critical Stage in the Evolution of Maupassant's Story-Telling*, „Modern Language Review” vol. 71, 1976, iss. 2, s. 294-303.
- Makino Y., *Lafcadio Hearn's "Yuki-Onna" and Baudelaire's "Les Bienfaits de la Lune"*, „Comparative Literature Studies” vol. 28, 1991, no. 3, East-West Issue, s. 234-244.
- McNeil W.K., *Lafcadio Hearn, American Folklorist*, „The Journal of American Folklore” vol. 91, 1996, no. 362, s. 947-967.
- Matsuda M.K., *Pierre Loti and the Empire of Love*, „Raritan” vol. 22, 2002, no. 2, s. 1-21.
- Reider N.T., *The Appeal of Kaidan, Tales of the Strange*, „Asian Folklore Studies” vol. 59, 2000, no. 2, s. 265-283.
- Reider N.T., *The Emergence of 'Kaidan-shu' The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, „Asian Folklore Studies” vol. 60, 2001, no. 1, s. 79-99.
- Stanley A., *Adultery, Punishment, and Reconciliation in Tokugawa Japan*, „The Journal of Japanese Studies” vol. 33, 2007, no. 2, s. 309-335.
- Styler R., *The Problem of 'Evil' in Elizabeth Gaskell's Gothic Tales*, „Gothic Studies” vol. 12, 2010, iss. 1.
- Wells B.W., *The Fiction of Prosper Mérimée*, „The Sewanee Review” vol. 6, 1898, no. 2, s. 167-179.

## Artykuły i strony internetowe:

- 富里市, 鴛鴦寺(えんおうじ), [on-line:] <http://www.city.tomisato.lg.jp/0000002519.html>.
- 竹原春泉斎, *Ehon hyaku monogatari 絵本百物語*, vol. 5, FSC-GR-780.587.1-5, s. 18-19, [on-line:] <https://pulverer.si.edu/node/972/title/2>.
- 日光街ナビ, 赤沼自然情報センター, [on-line:] [http://www.nikko-kankou.org/spot/832/?spn\\_move](http://www.nikko-kankou.org/spot/832/?spn_move).
- 豊橋心霊散歩, [on-line:] <https://shinreisanpo.blog.fc2.com/blog-entry-103.html>.
- 畝源三郎, 畠山義統 (はたけやまよしむね) (?~1497), [on-line:] [http://www.geocities.jp/une\\_genzaburo/YoshimuneHatakeyama1st.html](http://www.geocities.jp/une_genzaburo/YoshimuneHatakeyama1st.html).



- 青野賢一, #007赤坂見附・紀伊国坂一のつぺらぼうと西欧化, TV&smile, [on-line:] <http://andsmile.tv/c/00016-clm16.html>.
- 顔がない妖怪のつぺらぼうの正体は本当にむじなのいたずら?, Youkai Legend, [on-line:] <https://youkai-legend.com/popular/>.
- 遠州七不思議 無間の鐘, 豊橋心霊散歩, [on-line:] <https://shinreisanpo.blog.fc2.com/blog-entry-103.html>.
- 教えて!, [on-line:] <https://oshiete.goo.ne.jp/qa/9584691.html>.
- ろくろ首の塚, あやしい古典文学の壺, [on-line:] [http://home.att.ne.jp/red/sronin/\\_koten/0264rokutsuk.htm](http://home.att.ne.jp/red/sronin/_koten/0264rokutsuk.htm).
- Davisson Z., *Yuki Onna – Snow women*, [w:] Hyakumonogatari Kaidankai, [on-line] <http://hyakumonogatari.com/2013/12/18/yuki-onna-the-snow-woman/>.
- Davisson Z., *What are Kaidan?*, [w:] Hyakumonogatari Kaidankai, [on-line:] <https://hyakumonogatari.com/what-are-kaidan/>.
- Edo – the Edopedia, [on-line:] <https://edoflourishing.blogspot.com/2017/07/muken-no-kane-bell.html>.
- Fukuda H., 鴛〜オシドリ 正覚院の鴛(オシドリ), [on-line:] <http://www9.plala.or.jp/sin-si/07sinsi/fukuda/tori/osidori/osidori.html>.
- Greve G., *Fudo Myo-O Introduction*, [on-line:] <https://fudosama.blogspot.com/2014/05/fudo-myo-o-introduction.html>.
- Hirakana Seisui*, [w:] Kabuki 21 [on-line:] <http://www.kabuki21.com/hs.php>.
- Kazuya S., *Gayu kidan*, vol. 3, Kyoto 1970, [on-line:] <https://toyama.repo.nii.ac.jp/records/7485>.
- Metropolitan Museum of Art Libraries [Nowy Jork], The Digital Collections, *Poems on One Hundred Ghost Stories (Kyōka hyaku monogatari 狂歌百物語)*, [on-line:] <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p16028coll7/id/5204/rec/1>.
- Taira no Masakado, Introducing the Heian period (794-1185)*, [w:] Heian Period of Japan [on-line:] <https://heianperiodjapan.blogspot.com/2015/08/taira-no-masakado.html>.
- Tales of Mystic Mountain: The Legend of the Levitating Monk of Mt Horaiji*, [on-line:] [w:] Heritage of Japan, [on-line:] <https://heritageofjapan.wordpress.com/inception-of-the-imperial-system-asuka-era/how-buddhism-came-to-take-root-in-japan/tales-of-mystic-mountain-the-legend-of-the-levitating-monk-of-mt-horaiji/>.
- The Velvet Ribbon*, [w:] Dreadful Dreary, [on-line:] <http://dreadfuldreary.blogspot.com/2011/09/velvet-ribbon.html>.
- Wilhelm R., *The Tanyard Murder*, [w:] Murder by Gaslight, [on-line:] <http://www.murderbygaslight.com/2010/09/tanyard-murder.html#more>.

## Film:

- Akira Kurosawa, *Yume*, Japonia, USA 1990.  
Masaki Kobayashi, *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite*, Japonia 1964.  
Takashi Miike, *Sukiyaki Western Django*, Japonia 2007.

## Teksty źródłowe:

- Akinari U., *Granatowy kaptur*, [w:] U. Akinari, *Po deszczu przy księżycu*, tłum. W. Kotański, Wrocław 1968.  
Baudelaire Ch., *The Favours of the Moon*, [w:] L. Hearn, *Interpretations of Literature*, vol. 2, New York 1916.  
Beckford W., *Wathek. Opowieść arabska*, tłum. A. Jasińska, Kraków 1975.  
Bierce A., *A Fruitless Assignment*, [w:] *The Collected Works of Ambrose Bierce*, New York–Washington 1910.  
Bierce A., *Nocne harce w Trupim Wąwozie*, [w:] A. Bierce, *Czy to się mogło zdarzyć?*, tłum. K. Korwin-Mikke, Kraków 1981.  
Bierce A., *Wyspa Sosen*, [w:] A. Bierce, *Nadprzyrodzone*, tłum. T.S. Gałązka, Toruń 2016.  
Byron G.G., *The Giaour*, London 1815.  
Crawford F.M., *The Screaming Skull*, [w:] *Wandering Ghosts: With Frontispiece*, New York 1911.  
Czuang-Tsy, *Prawdziwa Księga Południowego Kwiatu*, tłum. W. Jabłoński, J. Chmielewski, O. Wojtasiewicz, Warszawa 1953.  
Dickens Ch., *Proces o morderstwo*, [w:] Ch. Dickens, *Dróżnik*, tłum. V. Dobosz, Toruń 2019.  
Dumas A. (ojciec), *Biesiada widm*, tłum. T. Jakubowicz, Łódź 1960.  
Eichendorff J. von, *Posąg z marmuru*, [w:] *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wyb. G. Kozielek, Wrocław 1988.  
Ernst P., *Majak*, [w:] *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wyb. G. Kozielek, Wrocław 1988.  
France A., *The Mass of Shadows*, [w:] *Famous Modern Ghost Stories*, select. by D. Scarborough, New York 1921.  
Gautier T., *Arria Marcella*, [w:] T. Gautier, *One of Cleopatra's Nights, and Other Fantastic Romances*, transl. L. Hearn, New York 1906.  
Gautier T., *Awatar*, tłum. Z. Jachimecka, Kraków 1976.  
Gautier T., *Omfala: Historia w stylu rokoko*, [w:] *Stopa mumii i inne opowiadania fantastyczne*, tłum. E. Bąkowska, K. Dolatowska, J. Parandowski, Warszawa 1980.  
Gautier T., *Tales From Theophile Gautier*, transl. L. Hearn, M. Verelst, London 1923.  
Hawthorne N., *Dom o siedmiu szczytach*, tłum. B. Bułtawa, Warszawa 1982.  
Hearn L., *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 1, Boston–New York 1895.

- Hearn L., *Glimpses of Unfamiliar Japan*, vol. 2, Boston–New York 1895.
- Hearn L., *In Ghostly Japan*, Boston 1900.
- Hearn L., *Japan: An Attempt at Interpretation*, New York 1906.
- Hearn L., *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Leipzig 1907, *Collection of British Authors*, 3957.
- Hearn L., *Kottō: Being Japanese Curios, with Sundry Cobwebs*, New York 1903.
- Hearn L., *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things*, Boston 1911.
- Hearn L., *Kwaidan. Opowieści niezwykłe*, tłum. J.A. Rzewuski, Łódź 1984.
- Hearn L., *Out of the East: Reveries and Studies in New Japan*, Boston–New York 1895.
- Hearn L., *Shadowing*, Boston 1900.
- Hearn L., *The Romance of the Milky Way, and Other Studies & Stories*, Boston–New York 1905.
- Hoffmann E.T.A., *Ślub*, [w:] E.T.A. Hoffman, *Opowiadania*, Warszawa 1977, *Biblioteka Kłasyki Polskiej i Obcej*.
- Irving W., *Rip Van Winkle*, Philadelphia 1921.
- Irving W., *The Adventure of the German Student*, <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603731h.html>.
- James G., *Green Willow: and Other Japanese Fairy Tales*, London 1910.
- James H., *The Romance of Certain Old Clothes*, [w:] H. James, *Ghost Stories of Henry James*, Ware 2001, *Wordsworth Classics*.
- Kunio Y., *The Yanagita Kunio Guide to the Japanese Folk Tales*, Nagoya 1948.
- Le Fanu J.S., *Carmilla*, [w:] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Lewis M.G., *Mnich*, tłum. Z. Sinko, Kraków 1975, *Seria Fantastyki i Grozy*.
- Maupassant G. de, *The Apparition*, [w:] *Complete Original Short Stories of Guy de Maupassant*, [http://www.gutenberg.org/files/3090/3090-h/3090-h.htm#2H\\_4\\_0111](http://www.gutenberg.org/files/3090/3090-h/3090-h.htm#2H_4_0111).
- Maupassant G. de, *The Flayed Hand*, Project Gutenberg Australia, <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605861h.html>.
- Maupassant G. de, *The Hand*, [w:] G. de Maupassant, *Original Short Stories Volume 6 (of 13)*, Project Gutenberg, [http://www.gutenberg.org/files/3082/3082-h/3082-h.htm#link2H\\_4\\_0007](http://www.gutenberg.org/files/3082/3082-h/3082-h.htm#link2H_4_0007).
- Poe E.A., *Opowieści miłosne, groteski i makabreski*, tłum. B. Leśmian et al., Poznań 2012.
- Poe E.A., *The Works of Edgar Allan Poe*, New York 1884.
- Radcliffe A., *The Novels of Mrs Ann Radcliffe: Complete in One Volume*, London 1824.
- Rymer J.M., Prest T.P., *Varney the Vampire*, London 1842.
- Scott W., *Wandering Willie's Tale*, [w:] W. Scott, *The Waverley Novels by sir Walter Scott, Bart Redgauntlet. 1*, Edinburgh 1890.
- Shakespeare W., *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Gdańsk 2000.
- Shelley M., *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013.
- Shelley P.B., *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, London 1840.

Smith R.G., *Ancient Tales and Folklore of Japan*, London 1908.  
Stoker B., *Dracula*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Poznań 2011.  
Walpole H., *Zamczysko w Otranto*, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1974.  
Wharton E., *Duchy i ludzie*, tłum. K. Bogiel, Toruń 2008, *Biblioteka Grozy*.  
Wilkins Freeman M.E., *Zagubione duchy*, tłum. K. Bogiel, Toruń 2006, *Biblioteka Grozy*.



## Summary

### Between the Gothic Novel and the Folk Tales – Demythologisation of Lafcadio Hearn's „Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things”

The main objective of the book *Between the Gothic Novel and the Folk Tales – Demythologisation of Lafcadio Hearn's 'Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things'* is to examine the title collection of stories in the context of concretisation understood as a phenomenon interlinked with the relation between the cultural codes of the author and the recipient. The book reveals that the tales contained in the analysed collection are not original stories from Japanese folklore, but only a testimony of their perception by Lafcadio Hearn. The work includes the writer's biography and his potential literary inspirations. Both of these elements are juxtaposed with an outline description of the historical period during which Hearn lived in Japan. This approach allows for presenting the contrast between Hearn's ideas about Japan and the prevailing cultural and political climate of the country. The last part of the thesis focuses on the analysis of individual stories from the collection, divided into six categories based on the similarity of supernatural themes occurring in them. The stories are compared with records from traditional Japanese folklore, as well as the corresponding threads from Gothic and horror literature from the 18th and 19th centuries. In this way it is shown to what extent Hearn – dwelling in the creative space between the two cultural traditions – concretised the Japanese folk stories he heard, and to what extent he retained their original meaning. The study confirms the main research thesis that the stories from *Kwaidan* should

be treated as the original creations of Lafcadio Hearn, partly inspired by Japanese folklore, corresponding to the cultural convention of enchantment and fascination with the Orient.

**Keywords:** folklore, literature, Lafcadio Hearn, demythologisation



## Indeks osobowy

- Achilles*, postać z mitologii greckiej 42  
Adamski Jerzy 79  
Ainsworth William Harrison 91  
*Akinosuke Miyate*, postać literacka 228-232  
Akira, znajomy Lafcadio Hearn 51  
Alexander Leslie M. 158  
Alfred, książę Edynburga 117  
Antoku 134, 139  
*Aoyagi*, postać literacka 150-155, 223  
*Apollin (Apollo)*, postać z mitologii greckiej 71, 142  
Aransáez Cristina Pascuala 87  
*Arcade*, postać literacka 86  
Arnn Barbara L. 134  
*Arria Marcella*, postać literacka 215  
*Artifaille*, postać literacka 183  
*Atala*, postać literacka 104  
Austen Jane 75  
Austin Mary Hunter 101
- Bachelard Gaston 44  
Baldick Chris 207  
Balzac Honoré de 79  
Baran Bogdan 27  
Barańska Dorota 16  
Barney L., kapitan 64
- Bates Blanche 25  
Baudelaire Charles 63, 67-68, 88-89, 209, 211  
Bąkowska Eligia 192  
Beckford William 75-77  
Bell John 142  
Benedict Ruth 17  
Bennett Michael Y. 87  
*Bezuchy Hōichi*, postać z japońskiej mitologii 132-133, 135-141  
Bieńkowska Wiera 74  
Bierce Ambrose 85-86, 176, 201  
Bisland Elizabeth 124  
Blake William 98-99  
Borges Jorge Luis 39-40, 47  
Borowy Wacław 36-37, 46, 245, 255, 262  
Boy-Żeleński Tadeusz 79  
*Braddock*, postać literacka 177  
Brenane Jane 59  
Brenane Robert Elwood 61  
Brenane Sarah 59-63, 189  
Brontë Charlotte 92  
Brontë Emily 92  
Browning Robert 88  
*Buchara*, postać literacka 103  
Bałutowa Bronisława 192

Bulwer-Lytton Edward 91  
Buraud Georges 44, 253  
Burszta Józef 23  
Byron George Gordon 46, 54, 80-82, 147, 207

*Carmilla*, postać literacka 208, 212-214  
Carter Roland 76  
Carver Stephen 92  
*Cathy*, postać literacka 92  
*Centenaire*, postać literacka 79  
Chamberlain Basil Hall 50-51, 53, 129, 205  
Chandler Daniel 26  
Chang Yun-Chui 102  
Chateaubriand François-René de 104  
Chatelain Daniele 79  
Chesnutt Charles W. 101  
Chmielewski Janusz 230  
*Chrystus*, zob. Jezus z Nazaretu  
Chwin Stefan 44  
Ciobanu Raluca Irina 92  
*Clarimonde*, postać literacka 210-211, 213, 215  
Clery Emma 74  
Cochran Peter 80  
Cockerill John 64  
Coleman James A. 66, 101  
Coleridge Samuel Taylor 96-97  
Collins Wilkie 67, 91  
Compagnon Antoine 27, 36  
Conder Joseph 117, 120  
Conrad Joseph zob. Korzeniowski Teodor Józef Konrad  
Cooper Fenimore James 100  
Crafts Hannah 95  
Crawford Francis Marion 85-86, 176-177  
Crişan Marius-Mircea 83  
Crosby O.T., porucznik 69  
*Crusoe Robinson*, postać literacka 41

*Cuff, sierżant*, postać literacka 91  
Culler Jonathan 88  
Cullinane, znajomy Lafcadio Hearn 63  
Czarnowski Stefan 22  
Czuang-Tsy (Czuang Czou) 230  
  
*Dafne*, postać z mitologii greckiej 142  
*Daigen Oshō*, postać literacka 200, 202-203  
Davies David Stuart 10, 87  
Davis Cynthia J. 87  
Davisson Zack 10, 17, 205  
Defoe Daniel 41  
Dehnel Jacek 96  
Delaney Catherine 62  
Dickens Charles 93-94, 145  
Dickson William Rory 102  
Dobosz Violetta 145  
Dolatowska Krystyna 192  
Dorson Richard Mercer 133, 226  
Doyle Arthur Conan 46, 91  
*Dracula*, postać literacka 144, 174, 208, 211-213, 222-225, 241  
Dumas Aleksander ojciec 63, 95, 146, 158, 171, 182-184, 247-248  
Dunae Patrick A. 208  
Duncan Ian 89-90  
Dunn Jennifer E. 90  
  
Eaton Edith 101  
Eaton Winnifred 101  
*Eblis*, postać literacka 76  
Eco Umberto 27  
Eichendorff Joseph von 100, 151-152  
Elektorowicz Leszek 79  
*Eleonora*, postać literacka 163  
Elferen Isabella van 90  
Emerson Ralph Waldo 102  
Ernst Paul 95, 176  
*Esmeralda*, postać literacka 94

- Esseintes des*, postać literacka 82  
*Eyre Jane*, postać literacka 92
- Falero Alfonso 232  
 Fanu Joseph Sheridan Le zob. Le Fanu Joseph Sheridan  
 Farny Henry F. 65  
*Faust*, postać literacka 78  
*Faust* zob. *Leverkühn Adrian*, postać literacka  
 Fenollosa Ernest 57, 125-126  
 Ferens Dominika 102  
 Fillmore Millard 108  
 Flaubert Gustaw 36-37, 47, 63, 66, 68, 104-105  
 Foley Althee 65  
 Fonseca Anthony J. 86  
*Fontaine Catherine*, postać literacka 137-138  
 Foster Michael Dylan 16, 23, 152  
 France Anatole 86, 137, 246  
 Franklin Wayne 101  
*Frollo*, postać literacka 94  
*Fudō Myō-ō*, postać literacka 160, 193  
 Fukuda Hideko 114  
 Fukuzawa Yukichi 116, 121  
 Futabatei Shimei 122
- Gadamer Hans-Georg 34  
 Gałązka Tomasz S. 201  
 Gaskell Elizabeth 92  
 Gautier Théophile 18, 63, 66-67, 69, 78-79, 105, 138-139, 153, 155, 171, 192, 210, 213, 215-216, 232, 247-248, 250, 261  
 Genette Gérard 15, 36-43  
 Gierulanka Danuta 29  
 Gilman Charlotte Perkins 87  
 Giraudoux Jean 41  
 Głowiński Michał 30-33, 35, 45, 240-241, 255, 262
- Goethe Johann Wolfgang von 36, 41, 78, 122, 207  
 Gordon Andrew 80, 149  
 Gould George M. 17, 60  
 Gray Richard 74, 84-85, 95, 100-101  
 Green Thomas A. 141  
 Greve Gabi 160  
 Guiley Rosemary Ellen 141
- Hadland Davis Frederick 149  
 Hagiwara Sakutarō 123  
 Hajduk-Nijakowska Janina 23-24  
 Hall Stuart 26  
*Hamlet*, postać literacka 145  
*Harker Jonathan*, postać literacka 144, 174, 213-214, 222  
*Harker Wilhelmina*, postać literacka 144, 208, 212  
 Harte Richard 156  
 Hashimoto Gahō 125-126  
*Hassan*, postać literacka 80  
 Hatakeyama Yoshimune 150-151  
 Hawthorne Nathaniel 85, 156, 192  
 Hearn Charles Bush 58-60  
 Hearn Elizabeth 59  
 Hearn James Daniel 60  
 Hearn Lafcadio 9-10, 12-18, 23-25, 43, 45-71, 73-106, 108-109, 111-114, 116, 118-127, 130-133, 135-144, 146-206, 208-211, 213-217, 219-222, 224-228, 230-263, 265  
 Hearn Richard 59  
 Hearn Rosa 58-60  
*Heathcliff*, postać literacka 92  
 Heisig James W. 232  
*Hektor*, postać z mitologii greckiej 42  
*Helena*, postać z mitologii greckiej 42  
*Helsing Abraham van*, postać literacka 139, 141, 214, 222, 225, 241  
 Hepburn James 19, 127

- Hermenegilda*, postać literacka 144, 146  
 Herod Antypas 181  
 Hirakawa Sukehiro 160  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 64, 78, 122, 144, 146, 156  
 Hogg James 89  
 Hogle Jerrold R. 74, 94  
*Hōichi* zob. *Bezuchy Hōichi*, postać z japońskiej mitologii  
 Hokusai Katsushika 126  
 Holdeman David 100  
*Holmes Sherlock*, postać literacka 91  
 Homer 42  
 Horner Avril 82, 94  
 Hatakeyama Yoshimune 150  
 Hughes George 74  
 Hughes William 80, 91-92, 104  
 Hugo Wiktor 94  
 Hunia Justyna 106  
 Hunt William Holman 99  
 Huysmans Joris-Karl 68, 82-83  
  
 Ibsen Henrik 122  
 Ichizo Hattori 69  
 Ingarden Roman 28-29, 32-35, 238, 240, 255, 262  
 Irving Washington 84-85, 171, 175, 232  
 Iser Wolfgang 34-35  
 Itō Hirobumi 111-112  
 Iwakura Tomomi 111  
 Iwicka Renata 16  
*Izabela*, postać literacka 151  
*Izanami*, postać z mitologii japońskiej 154  
*Izanagim*, postać z mitologii japońskiej 154  
 Izubuchi Jirokichi 199  
  
 Jabłoński Witold 230  
*Jacquemin*, postać literacka 184  
 Jakubowicz Tadeusz 146  
 James Grace 155  
 James Henry 64, 96, 195  
*Jan Chrzciel*, postać biblijna 181  
 Janion Maria 43-44, 80, 83, 206-208, 211-214, 236, 253  
 Jasińska Anna 76  
 Jerzy III Hanowerski 233  
 Jezus z Nazaretu 147  
*Jimmu*, postać z mitologii japońskiej 112  
*Jin*, postać literacka 171-172  
*Jizō*, postać z mitologii japońskiej 51, 133, 160  
*Joanna*, postać literacka 184-185  
  
 Kanagaki Robun 123  
*Kajiwara Kagesue*, postać literacka 194  
*Kannon*, postać z mitologii japońskiej 51, 227  
 Kanō Hōgai 125-126  
 Kano Masanobu 125  
*Karnstein*, postać literacka 213  
 Kasprowicz Jan 80  
 Kawakami Togai 126  
 Kazuya Shiraishi 133, 137-138, 140  
 Keats John 46, 98  
 Keiko Kishi 217  
 Kennard Nina H. 17, 49-60, 62-70, 79, 102, 112  
 Killoran Helen 88  
 Kim Ok-kyun 118  
*Kimball*, postać literacka 103  
 Kipling Rudyard 103-104  
 Kishida Toshiko 114  
*Kleopatra*, postać literacka 213, 215  
 Klonowska Agnieszka 92  
 Kobayashi Masaki 217  
 Koizumi Kiyoshi 57  
 Koizumi Leopold Kazuo 54  
 Koizumi Setsuko 52-53, 114

- Koizumi Suzuko 58  
 Koizumi Yakumo zob. Hearn Lafcadio  
*Kokuo Tokoyo*, postać literacka 229-232  
 Komorowska Magdalena 113  
 Korzeniowski Teodor Józef Konrad 104  
 Korwin-Mikke Krystyna 85  
 Kotański Wiesław 221  
 Kotliński Andrzej 43  
*Koto*, postać literacka 171-172  
 Kozielek Grzegorz 95, 100  
 Kozyra Agnieszka 149, 171, 182, 218  
 Kramsztyk Józef 78  
 Krehbiel Henry 66  
 Krzyżanowski Julian 23  
*Księżyc*, bogini, postać literacka 209-211  
 Kubiak Ho-Chi Beata 126-127  
 Kubilaj-chan 97  
 Kucinkas Jaimie 156  
 Kuhn Roland 44  
 Kuliński S. 95  
 Kuroda Seiki 126  
 Kurosawa Akira 217  
*Kurtz*, postać literacka 104  
*Kwairyo*, postać literacka 172-174, 176-179  
  
 Laforgue Jules 180  
 Laing Ronald David 43  
 Lanson Gustave 74  
 Lauer Kristin O. 88  
 Le Fanu Joseph Sheridan 46, 83, 211-212  
 LeMaster J.R. 96  
 Lee Orient 102  
 Lejeune Philippe 43  
 Leśmian Bolesław 140  
*Leverkühn Adrian*, postać literacka 41  
 Lewis Clive Staples 32  
 Lewis Matthew Gregory 75-76, 80-81  
*Ligei*, postać literacka 162, 164  
*Lilith*, postać z mitologii babilońskiej 207  
  
 Lisle Charles Marie Leconte 88  
 Longfellow Henry Wadsworth 100  
 Loti Pierre 17, 68, 70, 105  
*Lucy*, zob. *Westenra Lucy*, postać literacka  
*Lucyfer*, postać biblijna 76, 86, 98  
 Lustig Timothy J. 96  
 Lytton Edward zob. Bulwer-Lytton Edward  
  
 Łoziński Jerzy 93, 96  
  
 Mack Douglas S. 89  
 MacNamara Matthew 90  
 McRae John 76, 80, 87-88, 91-92, 94, 96-98  
*Makbet*, postać literacka 42  
*Małgorzata*, postać literacka 78  
 Małkowska Magdalena zob. Moltzan-Małkowska Magdalena  
*Manfred*, postać literacka 80-81  
 Mann Thomas 41  
 Margree Victoria 103  
 Martin Philip W. 81  
 Masaoka Shiki 124  
 Matas Rudolph 69  
 Matsuda Matt K. 105  
 Maturin Charles Robert 79, 81-82  
 Maupassant Guy de 68, 90, 176, 202  
*McAdoo Julius*, postać literacka 101  
 McGowan Charles 88  
 McNeil W.K. 73  
 McRae John 76, 80, 87-88, 91-92, 94, 96-98  
 McWilliams Vera 17, 49-59, 61-70, 84, 97-101, 105, 114, 131, 234  
 Melanowicz Mikołaj 122-124, 134, 149  
 Meltzer Milton 85  
 Merklejn Iwona 106  
 Mesmer Franz Anton 156  
*Midwinter Ozias*, pseudonim, zob. Hearn Lafcadio

- Miike Takashi 134  
 Mikke Krystyna zob. Korwin-Mikke Krystyna  
 Milbank Alison 94  
 Milecki Aleksander 36  
 Mill John Stuart 121  
 Millais John Everett 99  
 Milton John 54  
*Mina*, zob. *Harker Wilhelmina*, postać literacka  
 Minamoto no Yoshitsune 134  
*Minokichi*, postać literacka 209-214, 216  
*Mircalla*, zob. *Carmilla*, postać literacka  
 Mitosek Zofia 21  
 Moltzan-Małkowska Magdalena 139  
 Moore Thomas 103  
 Mori Arinori 121  
 Mori Ōgai 122  
*Morella*, postać literacka 162-166, 166  
 Morris William 99  
 Morrison Robert 207  
*Mosaku*, postać literacka 209, 211  
 Motte Antoine Houdar de la 42  
 Mroczkowski Przemysław 75, 80, 93, 96-99, 103-104  
*Mujina*, postać literacka 168  
 Mulvey-Roberts Marie 91  
 Murray Margaret P. 10, 88  
*Musō Kokushi*, postać literacka 219-225  
 Muth Marcia 101  
  
*Naganishi*, postać literacka 157  
*Nagao Chose*, postać literacka 161-165  
*Nagaraya*, postać literacka 200, 202  
 Natsume Sōseki (Kinnosuke) 122  
 Nesbit Edith 87  
 Nijakowska Janina zob. Hajduk-Nijakowska Janina  
 Nodier Charles 90  
  
 Noguchi Yonejirō 17  
*Noto*, postać literacka 150-151, 155  
  
*Octavian*, postać literacka 215  
 Okakura Kakuzō (Tenshin) 125-126  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 22, 35  
 Ōkuma Shigenobu 116  
 Onoto Watanna zob. Eaton Winnifred  
 Otani, student Uniwersytetu Tokijskiego 56  
 Otokichii, przyjaciel rodziny Koizumi 50, 57  
  
 Parandowski Jan 192  
*Parys*, postać z mitologii greckiej 42  
 Paszkowski Józef 145  
 Patten William 50  
*Peleus*, postać z mitologii greckiej 42  
 Perry Matthew C. 107-108  
 Pers Aneta 141  
 Petoia Erberto 141  
 Płaza Maciej 81  
 Podgórska Barbara 95  
 Podgórski Adam 95  
 Poe Edgar Allan 18, 46, 64, 67, 83-84, 136, 138, 140, 156, 162-166, 168, 173, 211, 242, 246-247, 259-260  
 Polidori John 81-83, 207  
 Pospieszala Witold 96  
 Praz Mario 171, 180-181, 206, 208, 214-215  
 Prest Thomas Peckett 208, 212-213  
 Prokop Jan 85  
 Proust Marcel 36, 47  
 Przymanowska Maria 75  
 Puccini Giacomo 17  
 Pulliman June E. 86  
 Punter David 80, 93  
  
*Quasimodo*, postać literacka 94  
 Quincey Thomas de 89

- Radcliffe Ann 75-76, 80-81  
 Rafael zob. Santi Raffaello  
 Rais Gilles de 83  
 Randall Bryony 103  
 Raud Rein 232  
 Ray Martin K. 104  
 Redford Catherina 80  
 Reider Noriko T. 11  
 Reszelewski Zdzisław 199  
*Riki*, postać literacka 157-158  
 Rimbaud Arthur 89  
 Roberts Gwyneth 74  
 Roberts Jeremy 227-228  
 Roberts Marie zob. Mulvey-Roberts Marie  
*Rochester*, postać literacka 92  
 Rodin August 127  
 Rodziewicz Joanna 94  
 Rōjin Tenmei 172, 205  
*Romuald*, postać literacka 213, 215  
 Rousseau Jean-Jacques 121  
 Rosiek Stanisław 43-45  
 Rossetti Christina 99  
 Rossetti Dante Gabriel 99  
 Rossetti William Michael 99  
*Rozwell*, postać literacka 176  
*Rowena*, postać literacka 164  
 Rucker Walter C. jr 158  
*Ruthven*, postać literacka 207  
 Rymer James Malcolm 208, 212-213  
 Rzewuski Jerzy A. 9  
  
 Safona 71  
 Said Edward W. 24-25  
 Saigō Takamori 110  
*Saikyo*, postać literacka 218  
 Salome I 181  
 Salomon Roger B. 96  
 Santi Raffaello 99  
 Sanyutei Encho zob. Izubuchi Jirokichi  
  
 Sapir Edward 26  
 Sawaki Shushi 205  
 Schellinger Paul 82  
 Schmitt Cannon 89  
 Scott Walter 93, 137-139, 246, 259  
 Screech Timon 233  
*Scrooge Ebenezer*, postać literacka 93  
 Sentaro Nishida 51-52, 56-57  
*Serapione*, postać literacka 139  
 Shakespeare William 145  
 Shelley Mary 81  
 Shelley Percy Bysshe 46, 54, 79-82  
 Shimazaki Tōson 123  
 Sikorska Liliana 75, 80-81, 91-93, 98-99, 103  
 Sinko Zofia 76  
 Slusser George 79  
 Sławińska Aleksandra zob. Okopień-Sławińska Aleksandra  
 Sławiński Janusz 22, 35  
 Smith Andrew 80, 94, 103  
 Smith Richard-Gordon 149  
 Snodgrass Mary Ellen 78-79  
*Sode*, postać literacka 160  
*Sonjō*, postać z mitologii japońskiej 142-143, 147  
*Sono*, postać literacka 200-203  
 Spackeren K. Van zob. Van Spanckeren K.  
 Spencer Herbert 69, 231  
*Spielsdorf*, postać literacka 213-214  
 Spofford Harriet 101  
 Stableford Brian 83, 86  
 Stanley Amy 185  
 Staszczak Zofia 23-24  
 Stevenson Robert Louis 103  
 Stoker Bram 81, 83, 141, 144, 173, 208, 221-222, 224-225, 247-248, 250, 261  
 Stróżewski Wacław 73  
 Stróżyński Tomasz 26, 36  
 Styler Rebecca 92



Sui Sin Far zob. Eaton Edith  
 Sujkowska Janina 92  
 Szekspir William zob. Shakespeare William  
  
 Taira no Masakado 180  
 Takehara Shunsensai 148  
*Tanit*, fenicka bogini 105  
 Tanizaki Jun'ichirō 123  
 Tatarczuk Marcin 11  
*Tei*, postać literacka 161-166  
 Tennyson Alfred 46, 54, 64, 98  
 Tessima Rosa zob. Hearn Rosa  
*Tetyda*, postać z mitologii greckiej 42  
 Thoreau Henry David 102  
 Thornley Granville Calland 74  
 Tokarzewicz Jerzy 94  
 Tokugawa Ieyasu 106-107  
 Tolkien John Ronald Reuen 32  
*Tomotada*, postać literacka 150-155  
 Toriyama Sekien 11, 205  
 Totman Conrad 127  
 Toyama, pracownik dydaktyczny Uniwersytetu Tokijskiego 56  
 Trzebiński Jerzy 21  
 Tsuda Ume 111, 114  
*Tsuyu*, postać literacka 160  
 Tubielewicz Jolanta 125, 134, 193, 201  
 Tuffrau Paul 74  
 Tulloch Graham 89  
 Turnbull Stephen R. 134  
 Tuttleton James W. 88  
 Twain Mark 95-96  
  
 Ueda Akinari 221, 249  
*Umegae*, postać literacka 191, 194-196, 198  
  
 Van Spanckeren K. 84  
 Varley Paul 113  
*Vathek*, postać literacka 75  
  
 Verelst Myndart 139  
 Verlaine Paul 88  
  
 Wagner Hank 86  
 Wallace Diana 92, 94  
 Walpole Horace 74-76, 151, 155  
 Watkin Henry 64, 84  
*Wenus*, postać z mitologii rzymskiej 152, 171  
 Werness Hope B. 143  
*Westenra Lucy*, postać literacka 144, 208, 211-212, 214  
 Wharton Edith 87-88  
 Whorf Benjamin Lee 26  
 Wieniewska Ida 144  
 Wilde Oscar 86-87, 181  
 Wilhelm Robert 65  
 Williams Charles Alfred Speed 232  
 Wilsons James D. 96  
 With Pedersen Camilla Michelle 141  
 Wojtasiewicz Olgierd 230  
*Wolfgang*, postać literacka 175  
 Woodruff Stuart C. 85  
 Wordsworth William 54, 96-97  
 Wright Frank 120  
 Wynne Catherine 83  
  
 Yanagita Kunio 154  
 Yeats William Butler 99-100  
*Yo San*, postać literacka 25  
 Yoko Makino 16, 159-160  
*Yuki*, postać literacka 213-214, 216  
  
 Zaus Jan S. 93  
*Zeus*, postać z mitologii greckiej 79  
 Zhuangzi zob. Czuang-Tsy (Czuang Czou)  
 Złosnik Sue 94  
  
 Żaboklicki Krzysztof 171  
 Żeleński Tadeusz zob. Boy-Żeleński Tadeusz



Książka *Między powieścią gotycką a podaniem ludowym* przedstawia kompleksową analizę najpopularniejszego na Zachodzie zbioru japońskich podań i opowieści. *Kwaidan* Lafcadio Hearna przez lata kształtował wyobrażenia badaczy i czytelników dotyczące folkloru Kraju Kwitnącej Wiśni. Postać Yuki-onny znana z opowieści o tym samym tytule wpłynęła na ikoniczne wyobrażenie japońskiego kobiecego demona w literaturze i kinie. Również figura bezuchego mnicha okaleczonego przez duchy na zawsze przeniknęła do popkultury.

Praca rzuca światło na swoistą mistyfikację dokonaną przez Hearna, pokazując, w jak dużym stopniu czerpał on z literatury zachodniej przy tworzeniu *Kwaidanu*. Żeby uzmysłowić czytelnikowi, jak wiele elementów i symboli zawartych w zbiorze pochodzi spoza kultury japońskiej, książka zestawia go z dziełami literatury światowej współczesnej pisarzowi. Pozwala to na prześledzenie sposobu, w jaki Hearn wpłatał swoje doświadczenia kulturowe i literackie w zasłyszane opowieści z tradycyjnego folkloru. Wprowadzanie przez niego, świadome bądź nie, elementów zachodnich do *Kwaidanu* spowodowało, że stał się on bardziej zrozumiały dla dwudziestowiecznego czytelnika. Jednocześnie sprawiło to, że przez wiele lat badania nad japońskim folklorem opierały się częściowo na źródłach przystosowanych do gustów zachodniego odbiorcy. Niniejsza książka pozwala spojrzeć na *Kwaidan* z zupełnie nowej perspektywy i zachęca do zastanowienia się nad współczesnym stanem badań folkloru Japonii.



<https://akademicka.pl>

