

Opowiadanie siebie



Literatura, język i kultura Japonii

Katarzyna Sonnenberg

Opowiadanie siebie

Autobiografizm Higuchi Ichiyō

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Seria: **Literatura, język i kultura Japonii**

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego

RECENZENT

dr hab. Romuald Huszcza, prof. UJ

PROJEKT OKŁADKI

Marcin Bruchnalski

Na okładce: pas obi z motywem lecących żurawi na tle fal, Japonia, 2. poł. XX w.

© Copyright by Katarzyna Sonnenberg & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2014
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3653-2



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-81, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wstęp	11
1. Koleje losu Higuchi Ichiyō	12
2. Pisarka w oczach krytyków	15
3. Tradycja <i>nikki</i> w Japonii	22

I W świecie *Dzienników* Ichiyō

1. Styl <i>Dzienników</i>	31
1.1. Prawda o sobie	31
1.2. Walory literackie <i>Dzienników</i>	33
1.3. Kompozycja dzieła	35
1.4. Tytuły – poetyka i symbolika	37
1.5. Metamorfozy stylu	38
2. Intymność odkrywana przed czytelnikiem	42
2.1. „Styl mój nie jest kwiecisty (...)”	43
2.2. <i>W cieniu młodych liści</i>	44
2.3. Paradoks czytelnika	46
2.4. Prywatność dzienników w Japonii	46
2.5. „Możliwy intruz”	48
3. Higuchi Ichiyō – opowiadająca i opowiadana	50
3.1. Pseudonim „Ichiyō” i jego symbolika	50
3.2. „Liście bukowca w kłopotcie (...)”	51
3.3. Czas opowieści	52
3.4. Symbolika deszczu i listów	53
3.5. Czas rozmowy	55
4. W zwierciadle <i>Dzienników</i>	58
4.1. „Szara gąska”	58
4.2. Przepustka do lepszego świata	60
4.3. Tryumf poezji	61
4.4. Przeszłość jako ideał	62
4.5. Marzenia o wielkości	63
5. Spojrzenia innych	66
5.1. „Skryta Królowna”	66
5.2. Na przekór światu	68
5.3. W pajęczynie plotek	69

5.4. Troska o dobre imię.....	71
5.5. Rozstanie z nauczycielem	73

II Oblicza autorki w *Dziennikach*

1. Ichiyō uboga.....	81
1.1. Lekceważenie dóbr doczesnych	81
1.2. Poezja i pieniądze	82
1.3. Shibuya Saburō	83
1.4. Pieniądz jako temat <i>Dzienników</i>	85
1.5. O śmierci ojca.....	86
2. Ichiyō zakochana	88
2.1. Pierwsze spotkanie z nauczycielem	88
2.2. Rozwój relacji z Nakaraiem	90
2.3. Rozmowy o pisaniu i miłości	92
2.4. Miłość odkryta po rozstaniu.....	94
2.5. Rozważania o miłości prawdziwej	97
3. Jesienny Księżyc	99
3.1. Spotkanie Akizuki z wpływowym mężczyzną	99
3.2. Uwodzenie słowem	101
3.3. Reakcja mężczyzny	103
3.4. Korespondencja.....	104
3.5. Zmiana perspektywy	106
4. Głowa rodziny.....	108
4.1. Sztuka pożyczania	108
4.2. Wrażliwość na potrzeby innych	109
4.3. Droga edukacji	110
4.4. Droga małżeństwa	112
4.5. Droga handlu	115
5. Pisarka.....	117
5.1. Trudy tworzenia.....	117
5.2. Debiut	119
5.3. Utwory, „które trafiają do ludzkich serc”	120
5.4. Znaczenie pisania	121
5.5. Sława i niezależność.....	122

III Ichiyō a bohaterki jej opowiadań

1. Ubóstwo w <i>Ōtsugomori</i>	129
1.1. Wzór wszelkich cnót	130
1.2. Saikaku w opisach ubóstwa.....	130
1.3. Prośba nie w porę	134
1.4. Kradzież „w biały dzień”	136
1.5. „Kto wie, co było dalej (...)”	137

2. Nieszczęśliwa miłość w <i>Yamizakura</i>	140
2.1. Prawdziwa piękność	141
2.2. Motyw młodzieńczego uczucia	143
2.3. Odkrycie miłości	144
2.4. Estetyzacja cierpienia	146
2.5. Śmierć jako symbol	147
3. Rozczarowanie w <i>Yuki no hi</i>	149
3.1. Śnieżny dzień w <i>Dziennikach</i>	149
3.2. Poetyka śnieżnego krajobrazu	151
3.3. Wspomnienie młodości	153
3.4. Rola plotki	154
3.5. Decyzja oceniana po latach	156
4. Zdrada w <i>Yamiyo</i>	158
4.1. Związki <i>Yamiyo</i> z <i>Dziennikami</i>	159
4.2. Plan zemsty Oran	161
4.3. List z propozycją	163
4.4. Rola Naojirō	165
4.5. Nieznane losy bohaterów	167
5. Wybór drogi w <i>Wakaremichi</i>	168
5.1. Opowiadanie poprzez dialog	169
5.2. Relacja szwaczki i sieroty	170
5.3. Znaczenie sukcesu	172
5.4. Proroctwo Kichizō	175
5.5. Marzenia o jedwabiacz	176
6. Postrzeganie w <i>Takekurabe</i>	179
6.1. Doświadczenie Yoshiwary	179
6.2. Dzielnica widziana z obrzeży	182
6.3. Midori, siostra kurtyzany	183
6.4. Konfrontacja ze spojrzeniem innych	187
6.5. Przemiana bohaterki	189
7. Samotność w <i>Nigorie</i>	193
7.1. Oriki z Kikunoi	194
7.2. Rozmowy z kelnerką	197
7.3. Rozsypany ryż	199
7.4. Most na rzece Hosotani	202
7.5. Śmierć w ocenie przechodniów	204
Zakończenie	207
Wykaz skrótów i utworów	215
Bibliografia	219
Indeks nazwisk i tytułów japońskich	241
Indeks nazw i terminów japońskich	245

Podziękowania

Niniejsza książka, która jest pokłosiem prac nad doktoratem, nie powstałaby bez opieki Opatrzności i pomocy wielu życzliwych mi ludzi. Dziękuję zwłaszcza śp. prof. Kan Satoko z Uniwersytetu Ochadai w Tokio za możliwość wspólnego odkrywania piękna literatury okresu Meiji i niezachwianą wiarę we mnie, a także Takeuchi Kayo, Kawaharazuce Mizuho, Lucy Fraser, Emerald King i Karolinie Szebli-Morinadze za wiele fascynujących rozmów o literaturze prowadzonych podczas mojego pobytu na stypendium w Japonii. Podziękowania składam prof. Mikołajowi Melanowiczowi za cierpliwość i merytoryczną opiekę nad moją rozprawą doktorską oraz prof. Esterze Żeromskiej i prof. Agnieszce Kozyrze za cenne uwagi zawarte w recenzjach. Dziękuję prof. Romualdowi Huszczy za nieocenione wsparcie na każdym z etapów powstawania tej książki, dr Senri Sonoyamie za przyjacielską życzliwość oraz dr Aleksandrze Szczechli za to, że zawsze mogę na niej polegać i że stale dodaje mi sił. Dziękuję również Alicji Duduś, Joasi Peplińskiej i Aleksandrze Piotrowskiej za wielokrotnie okazaną mi pomoc.

Specjalne podziękowania składam Fundacji Japońskiej: dzięki przyznanemu mi stypendium doktoranckiemu mogłam przeprowadzić szczegółową kwerendę w Tokio i usłyszeć z ust najwybitniejszych badaczy Higuchi Ichiyō wiele porad i sugestii odnoszących się do moich własnych pomysłów badawczych i interpretacyjnych. Dziękuję prof. Markowi Gibeau i prof. Yasuko Kobayashi za cenne uwagi podczas Asia Pacific Week w 2010 r. Wyrazy wdzięczności składam prof. Yamadzie Yūsaku i prof. Ōidzie Yoshiakiemu, którzy z życzliwym zainteresowaniem przyjęli moje wystąpienie na walnym zebraniu Towarzystwa Badań nad Higuchi Ichiyō w 2010 r., a także prof. Numano Mitsuyoshi za stworzoną mi okazję wzięcia udziału w jego seminarium poświęconym literaturze współczesnej. Dziękuję prof. Timothy'emu Van Compernelle, którego monografia *The Uses of Memory: The Critique of Modernity in the Fiction of Higuchi Ichiyō* była dla mnie inspiracją i który nie szczędził mi zachęty do dalszych badań w trakcie obrad Asian Studies Conference Japan w 2011 r. Dziękuję organizatorom warsztatów dla młodych naukowców przy Bibliotece Parlamentu Japońskiego (Kokkai Toshokan) za możliwość przeprowadzenia kwerendy w 2012 r. oraz Fundacji Toshiba, która zaprosiła mnie do wygłoszenia odczytu na temat Higuchi Ichiyō w ramach cyklu wykładów w 2011 r. Wdzięczna jestem zwłaszcza p. Namekawie Fumihiko, który z wielkim zaangażowaniem koordynował organizację mojego wyjazdu do Tokio.

Na zakończenie dziękuję Pawłowi, który bardzo długo wspierał mnie w radościach i trudach związanych ze studiami nad literaturą, oraz Rodzicom.

*W świecie snów, które dotąd śniłam, mówiłam wprost,
co mi leży na sercu, a inni rozumieli natychmiast moje
myśli – było mi tak radośnie i dobrze. Po przebudze-
niu jednak wracałam znowu do tej znanej siebie,
zamkniętej w skorupie rzeczywistości, do mnóstwa
spraw, o których mówić nie mogłam, o których mówić
nie umiałam (ZSIN 2, s. 450).*

Wstęp

Na obrazie Kaburakiego Kiyokaty (1878–1972)¹ zatytułowanym *Grób Higuchi Ichiyō* (*Ichiyō joshi no haka*) widać postać pięknej kobiety z elegancko upiętymi włosami, w butach na wysokiej podeszwie, otuloną wierzchnim okryciem, spod którego wystaje czerwony kołnierz². Kobieta ma melancholijny wyraz twarzy i stoi wsparta o kamienny nagrobek. To kurtyzana Midori, bohaterka *Takekurabe*, najbardziej znanego z opowiadań Higuchi Ichiyō (1872–1896), trwająca w skupieniu nad grobem tej, która ją stworzyła. Obraz jest hołdem złożonym pisarce, symbolicznym wyrazem wiary w to, że jej dzieło nie zostanie po jej śmierci zapomniane. Równocześnie w przestrzeni obrazu zostały ujęte postać fikcyjna i grób Higuchi Ichiyō, będący dowodem i znakiem obecności prawdziwej osoby. Ichiyō, która przez dwadzieścia cztery lata żyła, oddychając atmosferą przemian okresu Meiji (1868–1912), i doświadczała osobistych upadków i wzlotów, jest czczona na obrazie przez bohaterkę jej własnego opowiadania. Obraz Kiyokaty zaciera w ten sposób granice między fikcją i rzeczywistością, stanowiąc próbę zrównania tych dwu obszarów na poziomie poznania.

Rozmycie granicy pomiędzy światem rzeczywistym a światem stworzonym w dziełach literackich jest widoczne również w pierwszym filmie zainspirowanym twórczością Higuchi Ichiyō. W 1939 roku, na podstawie scenariusza Yasumiego Toshio (1903–1991), Namiki Kyōtarō (1902–2001) zrealizował film nawiązujący do *Dzienników Ichiyō* oraz do jej trzech opowiadań: *Jūsan'ya*, *Takekurabe*, *Nigorie*. W filmie tym Ichiyō żyje tuż obok swoich bohaterek, dzieli ich trage-

¹ Wszystkie nazwiska japońskie są podawane w oryginalnej kolejności: przed imieniem.

² Miejsce spoczynku Ichiyō bywa również postrzegane jako źródło literackich inspiracji. Yoshiya Nobuko na przykład opisuje swoją wyprawę na grób Ichiyō i towarzyszące jej refleksje na temat literatury. Zob.: Yoshiya Nobuko, *Higuchi Ichiyō joshi no haka*, [w:] *Chichi no hate. Michi no tsukihi*, red. Yoshikawa Toyoko, Misuzu shobō, Tokio 2003, s. 279–282.

die, obserwuje ich poczyniania³. W ten sposób, jak twierdzi Sasao Kayo, został uwydatniony związek doświadczenia z literaturą⁴. Film Namikiego jest jednym z etapów tworzenia wizerunku Ichiyō – obserwatorki życia i pisarki. Wizerunek ten nie pozostaje oczywiście bez związku z *Dziennikami*, które do dziś stanowią podstawowe źródło wyobrażeń o Ichiyō.

Tworzenie własnych wizerunków w *Dziennikach* i kreślenie postaci literackich w opowiadaniach Higuchi Ichiyō odbywało się równolegle. Fakt ten miał charakter sprawczy dla niniejszego opisu, inspirując próby odszukania rozmaitych zależności między tymi tekstami na poziomie literackich i społecznych odwołań oraz na płaszczyźnie sposobu budowania narracji. Te właśnie poszukiwania są celem niniejszej książki, która złożona jest z trzech części. Wstępem do analizy *Dzienników* i opowiadań Ichiyō jest krótka biografia pisarki, zawierająca fakty z jej życia przywoływane także później w tekście, która ma ułatwić zrozumienie głównych motywów twórczości Ichiyō. Dalej przedstawiony jest także stan dotychczasowych badań stanowiący przestrzeń odniesienia dla niniejszej książki oraz krótki zarys tradycji *nikki* w Japonii, z której *Dzienniki* Ichiyō wyrastają.

Pierwsza część publikacji jest poświęcona analizie *Dzienników*, ze szczególnym uwzględnieniem elementów stylizacji oraz zauważalnego napięcia pomiędzy deklarowanym intymnym charakterem tekstu a silnie odczuwaną w nim obecnością czytelnika oraz sposobu, w jaki Ichiyō opowiada siebie, także w reakcji na postrzeganie siebie przez innych. Drugą część opisu stanowi analiza odsłon Ichiyō w poszczególnych tomach *Dzienników*, uwzględniająca zmiany związane z biografią pisarki oraz z jej wyborami określonych konwencji opowiadania siebie. Trzecia część książki skupia się na postaciach z opowiadań, które są analizowane w kontekście tego, co i w jaki sposób Ichiyō pisze o sobie w *Dziennikach*.

1. Koleje losu Higuchi Ichiyō

W niniejszym rozdziale zostaną przywołane jedynie najbardziej znaczące wydarzenia z dwudziestoczteroletniego życia Higuchi Ichiyō, które staną się punktem odniesienia w dalszej analizie⁵. Znana powszechnie pod pseudonimem „Ichiyō”

³ Na film jako obraz wspólnych doświadczeń Ichiyō i jej bohaterek zwraca uwagę Nakagawa Shigemi. Zob.: Nakagawa Shigemi, *Modaniti no sōzōryoku. Bungaku to shikakusei*, Shinyōsha, Tokio 2009, s. 182–202. Wada Yoshie wymienia sztuki teatralne i filmy powstałe na podstawie utworów Ichiyō (*Takekurabe*, *Nigorie*, *Jūsan'ya*, *Ōtsugomori* i *Wakaremichi*), które były interpretowane również biograficznie. Zob.: Wada Yoshie, *Ichiyō sakuhin no gekijō, eigaka*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 114. Zob. też: Baba Kochō, *Geki to natta Nigorie to Jūsan'ya*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Uejji, Tokio 2000, s. 344–360.

⁴ Zob.: Sasao Kayo, *Media toshitenō sakka hyōgen. Eiga Higuchi Ichiyō no shatei*, „Dōshisha kokubungaku”, nr 69, 2008, s. 70–82.

⁵ Zob.: Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 40–41; Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of*

Higuchi Natsu (bądź Natsuko) jest jedną z nielicznych pisarek okresu Meiji, która jeszcze w czasie swego krótkiego życia zyskała uznanie środowiska ludzi pióra (*bundan*)⁶, mimo że nie należała do żadnego literackiego ugrupowania.

Higuchi Natsu urodziła się w 1872 roku, tuż przed wprowadzeniem w Japonii kalendarza gregoriańskiego będącego jednym z symboli zmian inspirowanych zachodnimi wpływami i z entuzjazmem wprowadzanych w okresie Meiji. Przyszła pisarka jednak, na przekór tendencjom modernizacji i westernizacji ówczesnej Japonii, od dziecka przywiązywała wagę do rodzimych tradycji, a wszelkie zmiany przyjmowała ze szczególną nieufnością. Dumna była z dziedzictwa swej rodziny, mimo że rangę *jikisan* ojciec Higuchi Noriyoshi zdobył tuż przed restauracją Meiji, która dała początek nowemu społecznemu porządkowi i zniosła wcześniejsze rangi samurajskie⁷. Wieloletnie starania ojca Ichiyō o zdobycie lepszego statusu społecznego i uzyskanie go w chwili, gdy przestał on mieć większe znaczenie, można uznać za przejaw ironii losu, nie pierwszy i nie ostatni w historii rodziny Higuchi. Noriyoshi próbował wprowadzić odnaleźć się w nowej rzeczywistości kształtowanej przez reformy Meiji, ale przychodziło mu to z dużym trudem. W 1887 roku został zwolniony z zajmowanego dotąd stanowiska w policji stołecznego Tokio. W tym samym roku zmarł na gruźlicę najstarszy brat Natsuko, Sentarō, tuż po uzyskaniu intratnej posady w Ministerstwie Finansów. To z nim rodzina wiązała nadzieje na przyszłość, przeciwstawiając jego pracowitość i rzetelność beztrudnie artystycznie uzdolnionego młodszego brata Toranosuke, od którego trudno było spodziewać się finansowego wsparcia. Noriyoshi z myślą o utrzymaniu rodziny próbował jeszcze za namową znajomych zainwestować w firmę transportową, ale spotkało go dotkliwe niepowodzenie, które odbiło się na jego zdrowiu, nadszarpniętym już wcześniej żałobą po stracie pierworodnego syna. 12 lipca 1889 roku Noriyoshi zmarł, a siedemnastoletnia Natsuko stanęła przed koniecznością sprawowania opieki nad matką i młodszą siostrą.

Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981; Donald Keene, *Dawn to the West*, Henry Holt & Company, Nowy Jork 1987, s. 165–187.

⁶ Zob.: Kōda Rohan, *Ichiyō zenshū. Jo*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 9–11. Zob. też: Mori Ōgai, Kōda Rohan, Saitō Ryokuu, *Sannin jōgo – Takekurabe*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 81–84; Kōda Rohan, *Ichiyō joshi nikki no ato ni kakusu*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 72–73. Mori Ōgai w *Mezamashigusa* nazwał nawet Ichiyō „prawdziwą poetką”. Zob.: Okazaki Yoshie, *Japanese Literature in the Meiji Era*, przeł. V.H. Viglielmo, Ōbunsha, Tokyo 1955, s. 217. Shimazaki Tōson napisał krótki szkic pt. *Onna*, którego główna postać – pisarka – miała być wzorowana na Higuchi Ichiyō. W szkicu tym przedstawione są reakcje świata literatów na dzienniki pisarki, które po jej śmierci stały się dostępne szerszej publiczności. Zob.: Shimazaki Tōson, *Onna*, [w:] *Shimazaki Tōson zentanpenshū*, t. 3, Kyōdo shuppansha, Tokio 2003, s. 195–202. Por.: Kan Satoko, *Media no jidai. Meiji bungaku o meguru jōkyō*, Sōbunsha, Tokio 2001, s. 153. Zestawienie *Dzienników* z opowiadaniem Shimazakiego Tōsona zob. Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 32.

⁷ Donald Keene, *Dawn to the West*..., *op.cit.*, s. 166.

W chwili, gdy zmarł Noriyoshi, Natsuko regularnie uczęszczała już do prowadzonej przez Nakajimę Utako (1841–1903) szkoły Haginoya, w której młode panienki uczono zasad kompozycji poezji. Wybór szkoły Nakajimy stanowił kompromis między przekonaniem matki Natsuko o tym, że kobieta nie powinna tracić czasu na naukę, która nie przyda jej się w domu, a stanowiskiem ojca, dostrzegającego talent córki i jej miłość do książek. Konieczność zapewnienia bytu rodzinie, przed którą nagle stanęła Natsuko, zbiegła się w czasie z publikacją opowiadania *Yabu no uguisu* (*Gajówka w zaroślach*, 1888)⁸. Jego autorka – Tanabe (Miyake) Kaho (1868–1944) – koleżanka ze szkoły Haginoya, otrzymała za swoje twórcze dokonanie znaczącą kwotę trzydziestu trzech jenów i dwudziestu senów. Marząca już wówczas o karierze literackiej Natsuko po raz pierwszy pomyślała, że mogłaby piórem utrzymywać matkę i siostrę⁹. Ta myśl mogła zaowocować podjęciem nowych prób literackich, tym razem na gruncie prozy, a także powrotem do pisania *Dzienników*, które stały się równocześnie przestrzenią wyrażania samej siebie oraz doskonalenia własnego artystycznego warsztatu. W zdobyciu literackich laurów miał pomóc Natsuko Nakarai Tōsui (1861–1926), dziennikarz „Asahi Shimbun”, który próbował kształtować styl jej wczesnych opowiadań, stwarzając jej przy tym pierwszą okazję do publikowania w piśmie „Musashino”.

Jak wskazują biografowie pisarki, Ichiyō była zafascynowana w większym stopniu osobą Nakaraia aniżeli jego dziełem¹⁰. Jej częste wizyty u mentora stały się wkrótce tematem plotek, co skłoniło autorkę *Yamizakura* do zerwania z nim kontaktu. Rozstanie to stało się ważnym motywem *Dzienników*, stwarzając liczne okazje do reinterpretacji wcześniejszych spotkań z nauczycielem i jego zachowań. Wada Yoshie, który odczytuje *Dzienniki* w konwencji fikcji autobiograficznej, podkreśla, że decyzja o rozstaniu była motywowana nie tylko (a nawet nie tyle) troską o dobre imię, ale także myślą Ichiyō o swej dalszej karierze¹¹. Niewątpliwie rozstanie z Nakaraiem stało się dla początkującej pisarki okazją do skorzystania z pomocy Miyake Kaho i nawiązania współpracy z „Miyako no hana” (Kwiaty Stolicy), pismem bardziej znanym niż „Musashino” i oferującym więk-

⁸ Wzmianki o *Yabu no uguisu* i Miyake Kaho w *Dziennikach* pozwalają uznać, że Ichiyō w istocie była zainspirowana działaniami starszej koleżanki ze szkoły. Takitō Mitsuyoshi analizuje wpływy *Yabu no uguisu* na decyzje i warsztat Ichiyō. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku seisei to tenkai*, Meijishoin, Tokio 1998, s. 1–35. Większość badaczy podkreśla rolę pieniędzy, jakie Kaho otrzymała za publikację opowiadania (33 jenów 20 senów) w motywaniu Ichiyō do pracy i publikowania. Zob.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Chūōkōronsha, Tokio 1956, s. 239–240. Por.: Hirata Yumi, *Josei hyōgen no Meiji shi*, Iwanami shoten, Tokio 1999, s. 89.

⁹ Wzmianki o *Yabu no uguisu* i Miyake Kaho w *Dziennikach* pozwalają uznać, że Ichiyō w istocie była zainspirowana działaniami starszej koleżanki ze szkoły. Takitō Mitsuyoshi analizuje wpływy *Yabu no uguisu* na kształtowanie się Ichiyō jako pisarki. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku seisei to tenkai*..., *op.cit.*, s. 1–35. Zob.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō kenkyū*..., *op.cit.*, s. 239–240. Por.: Hirata Yumi, *Josei hyōgen no Meiji shi*, Iwanami shoten, Tokio 1999, s. 89.

¹⁰ Donald Keene, *Dawn to the West*..., *op.cit.*, s. 169.

¹¹ Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō den*, [w:] *Gendai nihon bungaku taikei*, t. 5, Chikuma shobō, Tokio 1972, s. 431–440.

sze możliwości zarabiania piórem. Opublikowane w „Miyako no hana” opowiadanie *Umoregi* (Skamieliny, 1892) zyskało przychylną recenzję pisarza Hoshino Tenchi (1862–1950), jednego z twórców skupionych wokół pisma „Bungakukai” (Świat Literatury), co zaowocowało nawiązaniem współpracy Ichiyō z tym wydawnictwem¹².

Pieniądze otrzymywane za publikowane w odcinkach na łamach literackich periodyków teksty nie wystarczały jednak na godziwe utrzymanie. Latem 1893 roku Ichiyō zdecydowała, że musi porzucić swoje marzenia o karierze literackiej i poświęcić się prowadzeniu sklepu z różnościami w Ryūsenji¹³, na obrzeżach popularnej dzielnicy rozrywki Yoshiwara¹⁴. Wprawdzie rzeczywistość kupiecka okazała się zbyt dotkliwa, a konkurencja nieubłagana i sklep trzeba było zamknąć po niespełna roku, jednak doświadczenia zdobyte w pobliżu Yoshiwary, życie z dnia na dzień ze świadomością długów i obserwacje zachowań klientów przechodzących do sklepu znalazły swoje odzwierciedlenie w późniejszych tekstach Ichiyō. Opublikowane w 1894 roku *Ōtsugomori* (Wigilia Nowego Roku) spotkało się z uznaniem czytelników i krytyków, a *Takekurabe* (Dorastanie), którego pierwszy odcinek ukazał się w styczniu 1895 roku w „Bungakukai”, zyskało uznanie Moriego Ōgaia, zwracającego uwagę na wiarygodność kreślonych przez Ichiyō postaci¹⁵.

Wkrótce dom Ichiyō stał się miejscem, gdzie gromadzono się, by prowadzić literackie dyskusje, a opinie młodej pisarki były przyjmowane z podziwem przez takich wpływowych wówczas twórców, jak Baba Kochō (1869–1940) czy Hirata Tokuboku (1873–1943). Gdy Ichiyō zmarła nagle na gruźlicę, Baba Kochō przyjął na swe barki zadanie redakcji jej dzieł zebranych, w których ważne miejsce zajmowały *Dzienniki*. Przedstawiona w nich historia kobiety, która nie zgadza się na kompromisy w miłości, walczy z ubóstwem i przeciwnościami losu, by w końcu osiągnąć sukces jako pisarka, oczarowała czytelników i krytyków.

2. Pisarka w oczach krytyków

Historia Ichiyō, opisana w *Dziennikach* barwną i wysmakowaną japońszczyzną, przyciągnęła uwagę publiczności, stając się inspiracją do badań nad życiem i twórczością autorki *Takekurabe*. Tradycyjnie *Dzienniki* odczytywano biograficz-

¹² Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō kenkyū*..., *op.cit.*, s. 422.

¹³ Ryūsenji – obszar w północno-wschodnim Tokio, którego nazwa pochodzi od znajdującej się tam świątyni buddyjskiej szkoły Shingon.

¹⁴ W pracy posługuję się określeniem „Yoshiwara” ze względu na konotacje tego miejsca, choć w czasach Ichiyō dzielnica rozrywki – przeniesiona w 1657 r. w okolice Asakusy – była tzw. drugą lub „nową” Yoshiwarą (Shin-Yoshiwara). Nowa lokalizacja stanowiła jednak polityczną i obyczajową kontynuację pierwszej Yoshiwary i często była określana tą samą nazwą, z pominięciem „Shin”. Por.: Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves*..., *op.cit.*, 1981, s. 322.

¹⁵ *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Yoshida Seiichi, Shinchōsha 1956, s. 99.

nie – jako zapis historii życia Higuchi Natsuko – lub psychoanalitycznie – jako drogę rozwoju jej osobowości, czasem jako wyraz jej pragnień i lęków, a łączenie *Dzienników* z opowiadaniem zazwyczaj polegało na doszukiwaniu się w opowiadaniach elementów biograficznych¹⁶.

Nie sposób mówić dziś o badaniach nad Ichijō bez przypomnienia stanowiska Wady Yoshie (1906–1977), pisarza *shishōsetsu* („powieści o sobie”)¹⁷ i krytyka literackiego, który wskazywał na fikcyjne elementy *Ichijō nikki*, odczytując je w konwencji uprawianej przez siebie *shishōsetsu*¹⁸. Przyczynił się on znacznie do odtworzenia biografii Higuchi Natsuko na podstawie jej *Dzienników* i zachowanej korespondencji. Dzięki niemu wiele nazwisk i nazw nieznanego wcześniej pochodzenia zostało zidentyfikowanych¹⁹. Razem z Wadą nad biografią Ichijō pracował Shioda Ryōhei (1899–1971), który był zainteresowany nie tylko postacią samej pisarki, ale także innymi osobami z jej najbliższego kręgu²⁰. Niejako w reakcji na prace Wady i Shiody, tj. na ich „męski punkt widzenia”, Tsukada Mitsue opublikowała w latach 60. XX wieku *Gokai to henken. Higuchi Ichijō no bungaku* (Nieporozumienia i uprzedzenia. Higuchi Ichijō i literatura) – analizę obecnych w twórczości Ichijō zagadnień związanych z kobietami, ich wrażeń

¹⁶ Matsusaka uważa, że opowiadania Ichijō mają charakter powieści wyznaniowych *shishōsetsu*, i dostrzega w bohaterkach Okyō, Midori, Oriki wcielenia Ichijō. Zob.: Matsusaka Toshio, *Ichijō bungaku no shishōsetsu sei. Sōzōryoku no teni*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichijō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 106. Utożsamianie Oriki z Ichijō jest jedną z przyjętych dróg interpretacji w Japonii. Zob. też: Jinno Toshifumi, *Oriki no jubakuryoku. Takahashi Genichirō to Higuchi Ichijō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichijō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 65–71. W podobny sposób historia Midori z *Takekurabe* jest odczytywana w kontekście historii życia Ichijō. Zob.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru. Higuchi Ichijō no koi*, Shōgakukan bunko, Tokio 2004, s. 55–64.

¹⁷ Na temat tego sposobu ujmowania „ja” pisarza w literaturze zob. Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu and the Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press, Berkeley 1988. Por.: Suzuki Tomi, *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*, Stanford University Press, Stanford, California 1996; Irmela Hijiya-Kirschner, *Rituals of Self-revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-cultural Phenomenon*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1996.

¹⁸ Zob.: Wada Yoshie, *Ichijō nikki, shokan*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 31–35; Wada Yoshie, *Higuchi Ichijō den...*, *op.cit.*, s. 431–440. Noguchi Seki bada też korespondencję Ichijō (*shokanbun*) jako środek komunikacji z krewnymi i znajomymi – oddający realia okresu, w którym następowały zmiany: odejście od tradycyjnych form listu, coraz szerszy zakres użycia mowy potocznej. Zob.: Noguchi Seki, *Tsūzoku shokanbun o megutte*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichijō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 114–120.

¹⁹ Zob.: Wada Yoshie, *Higuchi Ichijō no nikki*, Konnichino mondaisha, Tokio 1943. Zob.: Wada Yoshie, *Ichijō nikki*, Fukutake shoten, Tokio 1983; Wada Yoshie, *Ichijō ren'ai nikki*, Kadokawa bunko, Tokio 1956 (wyd. popr. 2008).

²⁰ Zob.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichijō*, Yoshikawakōbunkan, Tokio 1960, Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichijō kenkyū...*, *op.cit.* Shioda Ryōhei, *Meiji joryū sakka*, Seigodō, Tokio 1942. Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichijō*, [w:] *Higuchi Ichijō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 212–237.

liwością i dostępnymi im możliwościami rozwoju w okresie Meiji²¹. W późniejszych badaniach nad Ichiyō znacznie chętniej odwoływano się jednak do piętnowanego przez Tsukadę spojrzenia Wady i Shiody aniżeli do jej, skądinąd wnikliwej, analizy.

W następnej fazie badań nad życiem i twórczością Higuchi Ichiyō biografia autorki *Takekurabe* przestała być głównym obiektem zainteresowania, a stała się jedynie kontekstem interpretacji opowiadań. Matsusaka Toshio w tym nurcie podjął próbę klasyfikacji utworów Ichiyō, w tym także stworzenia typologii występujących w nich postaci²². Równocześnie ważnym zagadnieniem stał się sam proces twórczy. Kimura Masayuki dostrzegł nowe możliwości interpretacji dzieła Ichiyō w badaniu wcześniejszych, niepublikowanych wersji utworów, skupiając się zwłaszcza na *Hinadori* – pierwowzorze *Takekurabe*²³. Procesem powstawania utworów Ichiyō zainteresowany był także Seki Ryōichi, który badał warsztat autorki *Nigorie* w odniesieniu do jej życiowych doświadczeń²⁴. Pozabiograficzne wpływy również zostały dostrzeżone: Fujii Kimiaki zauważył wpływ literatury klasycznej i idei romantycznych na twórczość Ichiyō²⁵.

Za istotny przełom w badaniach nad twórczością Higuchi Ichiyō należy uznać dokonania Maedy Ai, który w swojej często przywoływanej przez europejskich i amerykańskich badaczy publikacji *Higuchi Ichiyō no sekai* (Świat Higuchi Ichiyō, 1978) nie traktował opowiadań jako odzwierciedlenia życia pisarki, ale wpisywał je w kontekst innych dzieł epoki – przedstawień kabuki, *jōruri*, pieśni, ballad i tekstów o charakterze dydaktycznym²⁶. W tym samym czasie Nishio Yoshihito skupił się nie tylko na opowiadaniach, ale również na utworach poetyckich *waka*²⁷,

²¹ Zob.: Tsukada Mitsue, *Gokai to henken. Higuchi Ichiyō no bungaku*, Chūō kōron jigyōshuppan, Tokio 1967.

²² Zob.: Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū annai*, [w:] *Kanshō nihon gendai bungaku*, t. 2: *Higuchi Ichiyō*, red. Matsusaka Toshio, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 353–368. Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Kyōikushuppansentā, Tokio 1970.

²³ Kimura Masayuki, *Ichiyō bungaku no seiritsu no haikai*, Ōfūsha, Tokio 1976. Manuskrypt *Takekurabe* jest przechowywany w muzeum prefekturalnym w Yamanashi. Porównanie go z tekstem publikowanym w „Bungakukai” i „Bungei kurabu” pozwala zaobserwować zmiany, które mogą być wynikiem poprawek naniesionych przez siostrę Ichiyō Kuniko. Zob.: Kōno Toshiro, Takai Yūichi, *Higuchi Ichiyō to Meiji 20 nendai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 9.

²⁴ Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron*, Yūseidō, Tokio 1970.

²⁵ Zob.: Fujii Kimiaki, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Ōfūsha, Tokio 1981. Inni badacze również zauważyli wyraźne wpływy idei romantycznych na twórczość Ichiyō od *Yuki no hi*, a za przykład ich wcielenia uznaje się często *Koto no ne*. Zob.: Muramatsu Sadataka, *Sekai no denki*, t. 36: *Higuchi Ichiyō*, Kyōsei, Tokio 1980, s. 171.

²⁶ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai*, Heibonsha, Tokio 1978.

²⁷ *Waka* – pieśń japońska, nazwana tak w opozycji do wiersza chińskiego *kanshi*, obejmująca wiele form poetyckich, takich jak pieśń długa *chōka*, pieśń krótka *tanka*, pieśń „z uciętą głową” *sedōka*, pieśń fragmentaryczna *katauta*. Od X wieku stała się synonimem *tanka*. Zob.: Agnieszka Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007, s. 258.

które Ichiyō z wielką sumiennością i starannością komponowała przez całe swoje życie²⁸.

Od początku lat 90. można zaobserwować wzrastającą popularność badań nad dziełem Ichiyō wykorzystujących osiągnięcia narratologii, różne koncepcje intertekstualności czy rozwinięte metody genetycznej analizy zachowanych manuskryptów. Na uwagę w tym względzie zasługuje zwłaszcza najnowsza monografia Tomatsu Izumi, która próbuje odtworzyć proces pisania wybranych opowiadań, w tym *Takekurabe*²⁹. Od lat 90. nieprzerwanie rozkwita również feministyczna krytyka Ichiyō i jej twórczości, którą reprezentują Seki Reiko i Kan Satoko³⁰. W ostatnich latach zainteresowaniem cieszy się dodatkowo interpretowanie roli mediów w powstawaniu dzieł Ichiyō³¹. Mnogość ujęć i perspektyw nie wyparła wszelako nurtu biograficznego. Historia życia pisarki umieszczonej na banknocie o nominale pięciu tysięcy jenów rodzi kolejne liczne biografie, stylizacje, pastisze³².

²⁸ Zob.: Nishio Yoshihito, *Ichiyō – Meiji no atarashii onna Shisō to bungaku*, Yūhikaku, Tokio 1983.

²⁹ Zob.: Tomatsu Izumi, *Fukusū no tekisuto e. Higuchi Ichiyō to sōkō kenkyū*, Kanrin shobō, Tokio 2010.

³⁰ Zob.: Seki Reiko, *Tatakau chichi no musume*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 104–111; Seki Reiko, *Ane no chikara*, Chikuma shobō, Tokio 1993. Zob. też: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō*, NHK Shuppan, Tokio 1999.

³¹ Zob.: Takada Chinami, *Koe to iu media. Nigorie ron no zentei no tameni*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 120–138. Zob. też: Kan Satoko, *Media no jidai. Meiji bungaku o meguru jōkyō*..., *op.cit.*

³² Zob.: Wada Yoshio, *Ichiyō shōgai*, Nihontoshosentā, Tokio 1993. Sawada Akiko, *Ichiyō den. Higuchi Natsuko no shōgai*, Shin nihon shuppansha, Tokio 2005. Enju Kazuo, *Tsuppatte shitatakan ikitā Higuchi Ichiyō*, Kyōiku shiryō shuppankai, Tokio 2005. Saigusa Kazuko, *Hitohira no fune. Higuchi Ichiyō no shōgai*, Saitama fukushikai, Niiza 2002; Emiya Takayuki, *Ichiyō no kumo*, Kawade shobō, Tokio 1998. *Dzienniki* pisane przez Higuchi Natsuko traktowane są nadal jako podstawowe źródło jej biografii. Zob.: Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō*, Sekibundō, Tokio 2006, s. 13. Twórcy literackich biografii Ichiyō tworzą na podstawie *Dzienników* dialogi między występującymi postaciami, eksperymentują z formą powieściową. Metafora łódki – *hitohabune* – wiąże się z motywem przepływania przez rzekę Yangtze i mogła zostać zaczerpnięta z *Dzienników*, w których Ichiyō wspomina, że po śmierci ojca płynęła przez „ulotne życie niczym mała łódka miotana falami wód” (ZSIN 3, s. 33). Zob. też: Imai Kuniko, *Higuchi Ichiyō*, Banrikaku, Tokio 1940, s. 181–208. Manabe Kazuko, *Higuchi Ichiyō*, Kōdansha, Tokio 2009. Biografowie Ichiyō, na podstawie *Dzienników*, opowiadań, listów, *waka*, tworzą narracje z elementami fikcji, określane jako *denki monogatari*, często pisane w formie pierwszoosobowej. Zob.: Nishikawa Yūko, *Watakushigatari Higuchi Ichiyō*, Libropōto, Tokio 1992; Kawaguchi Masao, *Higuchi Ichiyō. Sono shi to shinjitsu*, Chūsekisha, Tokio 2010. Powstają również opowieści o Ichiyō w postaci obrazkowej, a także przeznaczone dla dzieci, które podkreślają powszechnie znane elementy jej wizerunku: relację z Saburō, miłość do Nakaraia Tōsui, ubóstwo, kontakty ze światem literackim. Zob.: Takao Kaori, *Natchan – Higuchi Ichiyō monogatari*, Saizu, Tokio 2004. Powstają nawet menu złożone z potraw, które Ichiyō wymieniała w swoich utworach i *Dziennikach* (zob.: Kawai Mari, *Meikyū resutoran – Kureopatora kara Higuchi Ichiyō made*, Nihon hōshō shuppan, Tokio 2006, s. 147–149), oraz przewodniki po miejscach, w których żyła Ichiyō i w których rozgrywa się akcja jej opowiadań. Zob.: *Bunkyō yukari no Higuchi Ichiyō*, red. Bunkyōku kyōiku iinkai, Bunkyō furusato rekishikan, Tokio 2002; *Higuchi*

Na przestrzeni dziesięcioleci widać wyraźnie wciąż ponawiane spory i debaty nad życiem i twórczością Ichiyō. Przykładem może być tutaj dyskusja wokół prawdopodobieństwa dodatkowej redakcji tekstu *Dzienników* dokonanej już po śmierci ich autorki³³ czy wokół problemu „czystości” pisarki oraz jej relacji z mężczyznami³⁴. Toczony był też spór o to, czy Ichiyō jest już nowoczesną pisarką, czy raczej przynależy jeszcze do dawnej tradycji³⁵. Stałym zainteresowa-

Ichiyō – sono shōgai. Meiji no Bunkyo o butai ni, red. Bunkyo-ku kyōiku iinkai, Bunkyo furusato rekishikan, Tokio 2003; Noguchi Seki, *Higuchi Ichiyō to aruku. Meiji, Tokio*, Shōgakusan, Tokio 2004. Na podstawie opowiadań Ichiyō i epizodów z jej życia tworzone są wystawy, modele, lalki. Zob.: Miura Hiroshi, *Ichiyō no monogatari o koshiraeru*, [w:] *Ichiyō ni aitakute*, red. Miura Hiroshi, Kawade shobō, Tokio 2007, s. 73–80; Tadokoro Meko, *Hariana wa jikū o koeru*, [w:] *Ichiyō ni aitakute*, red. Miura Hiroshi, Kawade shobō, Tokio 2007, s. 81–86; Mori Mayumi, *Futatsu no tabi*, [w:] *Ichiyō ni aitakute*, red. Miura Hiroshi, Kawade shobō, Tokio 2007, s. 87–91.

³³ Część zmian w tekście mogła być wynikiem udziału Kuniko, Baby Kochō czy Kōdy Rohana w procesie redakcji tekstu. Zob.: Seki Reiko, *Ichiyō bungaku no tateyakusha*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito*, red. Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfu 2004, s. 61. Por.: Kanai Keiko, *Ichiyō nikki o yomu tame ni*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 131–132.

³⁴ Jako pokłosie badań Wady Yoshie nad *Dziennikami* odczytywanymi w konwencji *shishōsetsu* zrodziła się teoria, że Ichiyō celowo ukrywała swoje intymne związki z mężczyznami. Wada postulował, by nie postrzegać Ichiyō jako nienagannej, idealnej pisarki, ale jako postać z krwi i kości. Jego teorii sprzeciwiali się m.in. Shioda Ryōhei, Kubota Mantarō i Kojima Usui. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki*, Nagata shobō, Tokio 2005, s. 89–92.

³⁵ Uwzględnienie tych dwu kontekstów wpisuje tę pracę w kontekst toczącej się od ponad stu lat dyskusji o „starości” czy „nowości” Ichiyō. Baba Kochō dostrzegał w Ichiyō przywiązanie do tradycji, nazywając ją „ostatnią kobietą starej Japonii” (*furui nihon no saigo no onna*). Zob.: Baba Kochō, *Higuchi Ichiyō ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 135, 142, 147. Sōma Gyōfū, ze względu na styl, nazwał Ichiyō „ostatnią kobietą Edo” (*saigo no Edo no onna*). Zob.: *Higuchi Ichiyō ron*, „Waseda bungaku” 1910 (1), cyt. za: Yabu Teiko, *Shinshiten shirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō*, Meijishoin, Tokio 1991, s. 341. W związku z tradycyjnym stylem Ichiyō porównywana jest często do Murasaki Shikibu, autorki *Genji monogatari* i *Murasaki Shikibu nikki*. Rebecca Copland rozciąga zakres tego określenia na inne pisarki Meiji: Miyake Kaho, Tazawa Inabune, Kitada Usurai. Zob.: Rebecca L. Copland, *Introduction*, [w:] *The Modern Murasaki*, red. Rebecca Copland, Melek Ortabasi, Columbia University Press, Nowy Jork 2006, s. 1–28. Hiratsuka Raichō, feministka okresu Meiji, autorkę *Jūsanyā* nazywała *furui onna* również z powodu tradycyjnych wartości przekazywanych jej zdaniem w opowiadaniach Ichiyō. Zob.: Hiratsuka Raichō, *Marumado yori. Onna to shite Ichiyō*, „Seitō” (październik 1912), s. 102–128, cyt. za: Hiratsuka Raichō, *Onna toshiteno Higuchi Ichiyō joshi*, [w:] *Hiratsuka Raichō chosakushū*, t. 1, red. Ōoka Shōhei, Ōtsuki Shoten, Tokio 1983, s. 154. Zob. też: Tanaka Yukiko, *Women Writers of Meiji and Taisho Japan: Their Lives, Works and Critical*, Macfarland & Company, Jefferson, NC, 2000, s. 51–88. Współcześni badacze skłonni są jednak dostrzec nowoczesny przekaz w utworach Ichiyō. Dostrzegają również, iż starała się przeżyć życie na własnych warunkach – jako pisarka i kobieta – stąd może zasługiwać również na miano „nowej kobiety” (*atarashii onna*). Zob.: Kitani Kimie, *Higuchi Ichiyō to jūsanin no otokotachi*, Seishun shuppan, Tokio 2004, s. 216. Wyjątkowości pozycji Ichiyō dowodzi również to, że została uznana przez środowisko tokijskich literatów. Zob.: Endō Yū, *Shirakaba ha to joryū bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: kindai joryū no bungaku”, nr 37 (3), Shibundō, Tokio 1972, s. 28–33. Niektórzy badacze uznają ją nawet za oficjalnego członka tzw. *bundan*, obok Kitamury Tōkoku czy Shimazakiego Tōsona. Por.: Chieko Irie Mulhern, *Kōda Rohan*, University of Illinois, Boston 1977, s. 157. Antagonizmy tradycja–nowoczesność (*taishitsuteki na zure ni yoru kunō*) wskazywane są także przez późniejszych krytyków, którzy tra-

niem cieszy się zagadnienie stylu Ichiyō, zwłaszcza wpływów literatury okresów Heian, Edo i Meiji, w tym takich twórców, jak Murasaki Shikibu (ok. 978 – ok. 1014), Sei Shōnagon³⁶, Kyokutei Bakin (1767–1848), Ozaki Kōyō (1867–1903) czy Kōda Rohan (1867–1947)³⁷. Z tej perspektywy *Dzienniki* odbierane są czasem jako swoisty wykaz lektur dający wyobrażenie tego, jakie teksty literackie trafiały w ręce pisarki³⁸. Dyskusja ta obejmuje również rolę pierwszego mentora Ichiyō, Nakaraia Tōsui (1861–1926), a także znaczenie twórców skupionych wokół pisma „Bungakukai” oraz spekulacje na temat możliwych wpływów literatury zagranicznej na Ichiyō³⁹.

Poza Japonią Ichiyō, podobnie jak wielu pisarzy przed nią i po niej, zaczęła być szerzej znana i analizowana dopiero dzięki tłumaczeniom⁴⁰. Wprawdzie

dycyjnemu stylowi przeciwstawiają nowoczesne treści opowiadań Ichiyō. Zob.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu*, Iwanami shoten, Tokio 2003, s. vii. Timothy Van Compernelle wskazuje na dynamiczny dialog pomiędzy tradycją i nowoczesnością w dziele Ichiyō. Timothy J. Van Compernelle, *The Uses of Memory: The Critique of Modernity in the Fiction of Higuchi Ichiyō*, Harvard University Asia Center, Cambridge, Mass. 2006. W swojej pracy zwróć uwagę na zmiany w stylu wskazujące reakcję na to, co działo się w prozie Meiji, oraz zarówno tradycyjny, jak i nowoczesny wymiar przekazu dzieł Ichiyō i spróbuj dowiedzieć, że można wykroczyć poza tradycyjnie wskazywane dualizmy forma–treść, tradycja–nowoczesność.

³⁶ Sei Shōnagon (daty urodzin i śmierci niejasne, czasem podaje się ok. 966 – ok. 1017) zapisała się na kartach historii literatury japońskiej jako niezwykła pisarka i osobowość. Jej życie spowite jest jednak mgłą tajemnicy. Wiadomo, że Sei Shōnagon („Sei” wywodzi się od nazwy rodu „Kiyohara”, a Shōnagon oznacza „Mniejszego Doradcę”, nazwę urzędu na cesarskim dworze) służyła cesarzowej Sadako pod koniec X w. Murasaki Shikibu ocenia ją jako zadufaną w sobie i frywolną. Koniec życia autorki, znanej przede wszystkim dzięki luźno powiązanym z sobą notatkom zebranych jako *Makura no sōshi* (Zapiski spod wezgłowia), również nie jest znany, choć utrwalił się przekaz, że odchodziła z tego świata w samotności i ubóstwie. Nie można jednak wykluczyć, że jest to opowieść stworzona jako przestroga przed nadmierną hardością i frywolnością, jakie przypisywano autorce. Por.: Sei Shōnagon, *Makura no sōshi*, [w:] *Shinhen nihonkoten zenshū*, t. 18, red. Matsuo Satoshi, Nagai Kazuo, Shōgakusan, Tokio 1997, s. 487–493. Fragmenty o rzeczach, które przyspieszają bicie serca (*kokoro tokimeki suru mono*), oraz o rzeczach, które radują serce (*kokoro yuku mono*). Zob.: Sei Shōnagon, *Makura no sōshi...*, *op.cit.*, s. 69–71.

³⁷ Zob.: Hosaka Hiroshi, *Ichiyō bungaku to koten*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 36–41; Senuma Shigeki, *Ichiyō bungaku no ichi*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 12–14.

³⁸ W *Dziennikach* wspominane są m.in.: *Genji monogatari*, *Konjaku monogatari*, Ueda Akinari, Kyokutei Bakin, Kōda Rohan. Por.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 123–129.

³⁹ Od początku badacze Ichiyō wykazywali zainteresowanie tym, jak środowisko literatów *bundan* zostało przedstawione w *Dziennikach*. Zob.: *Higuchi Ichiyō no kenkyū...*, *op.cit.*, s. 62–63. Analizowano również możliwe wpływy (poprzez „Bungakukai”) literatury zagranicznej, np. *Zbrodni i kary* (*Tsumi to batsu* w przekładzie Uchidy Roana). Shioda Ryōhei tłumaczy na przykład, że Ichiyō czytała *Zbrodnię i karę*, która zaintrygowała ją nie ze względu na detektywistyczne wątki, ale z powodu buntowniczej osobowości głównego bohatera. Zob.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 727. Zob. też: Muramatsu Sadataka, *Ichiyō to Bungakukai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 19–24; Yabu Teiko, *Ichiyō to Bungakukai*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1998, s. 151–172.

⁴⁰ Stan badań nad Higuchi Ichiyō poza Japonią prześledziłam nieco dokładniej w jednej z publikacji: *Single Leaf Abroad. The Approaches to Higuchi Ichiyō Outside Japan*, „Eastwards. West-

pierwszy przekład na język angielski – *Ōtsugomori* w tłumaczeniu Fujiu Tei – ukazał się już w 1903 roku, to jednak był trudno dostępny, stąd też nie wywarł on większego wpływu na czytelników spoza Japonii⁴¹. Sytuacja zmieniała się stopniowo w latach 50., wraz z publikacjami tłumaczeń *Takekurabe* (Edward Seidensticker, *Growing Up*, 1959) i *Nigorie* (Hisaka Tanako, *Muddy Bay*, 1958–1959)⁴². Momentem przełomowym stała się publikacja biografii Ichiyō autorstwa Roberta L. Danly’ego, zatytułowanej *In the Shade of Spring Leaves* (W cieniu wiosennych liści), do której autor dołączył swoje tłumaczenia dziewięciu opowiadań⁴³. Od tego czasu Ichiyō na stałe zagościła na listach lektur literatury japońskiej wielu uniwersytetów. Chociaż Danly skupił się przede wszystkim na psychologicznej interpretacji postaci Ichiyō, przyczyniając się tym samym do stworzenia jej legendy poza Japonią, znacząco zainspirował późniejszych badaczy, mniej skłonnych do biograficznych analiz. Przedstawił również w rozdziale poświęconym życiu Ichiyō na obrzeżach Yoshiwary ciekawą analizę wpływów Ihary Saikaku (1642–1693), autora opowieści rozrywkowych, na styl autorki *Takekurabe*.

Niespełna dwie dekady po ukazaniu się *In the Shade of Spring Leaves* Rebecca Copeland postanowiła ocalić od zapomnienia inne pisarki okresu Meiji⁴⁴. Feministyczne założenia jej książki, w której starała się wydobyć biografie i twórczość kobiet doby modernizacji z cienia rzucanego na nie przez pisarzy mężczyzn oraz przez posagową jakoby Ichiyō, pozwoliły Copeland na przywołanie sylwetki pisarki w perspektywie porównawczej, co zaowocowało interesującym zestawieniem opowiadania *Jūsan’ya* (Trzynasta noc, 1895) z opowiadaniem *Koware yubiwa* (Pęknięty pierścioneł, 1891) Shimizu Shikin (1868–1933). Inną perspektywę prezentuje ostatnia z dostępnych w języku angielskim monografii poświęconych w całości Higuchi Ichiyō: *The Uses of Memory: The Critique of Modernity in the Fiction of Higuchi Ichiyō*, której autorem jest Timothy Van Compernelle. Autor skupia się tu przede wszystkim na tekstach opowiadań w kontekście społecznych przemian okresu Meiji, odwołując się również do koncepcji „pamięci zbiorowej”⁴⁵.

ern Views on East Asian Culture Series: Euro-Sinica”, t. 13, Peter Lang Publishing Group, 2010, s. 121–139.

⁴¹ Zob.: Higuchi Ichiyō, *The Last Day of the Year*, przeł. Fujiu Tei, [w:] *Hanakatsura: The Works of Famous Literary Women in Japan*, Ikuseikai, Tokio 1903, s. 37–68.

⁴² Zob.: Higuchi Ichiyō, *Growing Up*, przeł. Edward Seidensticker, [w:] *Modern Japanese Literature*, red. Donald Keene, Grove Press, New York 1959, s. 70–110; Higuchi Ichiyō, *Nigorie: Muddy Bay*, przeł. Tanaka Hisako, „Monumenta nipponica”, t. 14, nr 1/2, 1958–1959, s. 173–204. Na język polski Monika Szychulska przetłumaczyła opowiadanie *Jūsan’ya*, które ukazało się w 2005 roku w *Chrestomatii współczesnych opowiadań japońskich*. Wykaz opowiadań tłumaczonych na język angielski zamieszczony jest w bibliografii.

⁴³ Zob.: Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves...*, *op.cit.*

⁴⁴ Zob.: Rebecca Copeland, *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2000, s. 2. Zob. też.: Rebecca L. Copeland, *The Meiji Woman Writer „Amidst a Forest of Beards”*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, vol. 57, nr 2, 1997, s. 383–418.

⁴⁵ Timothy J. Van Compernelle, *The Uses of Memory...*, *op.cit.*

Współczesny stan badań nad Higuchi Ichiyō to niewątpliwie barwna mozaika, w której można odnaleźć różne postawy i metodologie. Wiele z tych ujęć znajdzie swoje odbicie w niniejszej pracy, której przyświecają dwa zasadnicze cele. Przede wszystkim chodzi tu o przyjrzenie się *Dziennikom* jako tekstowi literackiemu, w którym można znaleźć różne postawy autobiograficzne, oraz o poddanie analizie sposobu, w jaki Ichiyō opowiada siebie w zależności od kontekstu literackiego czy społecznego. Po wtóre podjęta będzie próba porównania tematów i postaci występujących w *Dziennikach* i w opowiadaniach Ichiyō. Taka konfrontacja stworzy okazję do pogłębionej analizy bohaterów i sposobów narracji, która nie zostanie ograniczona – jak to często się dzieje w badaniach nad spuścizną autorki *Takekurabe* – jedynie do *Dzienników* bądź tylko do opowiadań.

3. Tradycja *nikki* w Japonii

Zanim przejdziemy do analizy *Dzienników*, warto podjąć próbę wydobywania głównych cech japońskich *nikki*, których tradycja wywarła na Ichiyō silny wpływ. Na niewątpliwym entuzjazmie i dbałości o formę przekazu towarzyszące powstawaniu tekstów określanych jako *nikki* zwraca uwagę Keene w swojej pracy poświęconej japońskim dziennikom⁴⁶. Termin *nikki*, którego użycie odnotowano już w 821 r. w odniesieniu do oficjalnych zapisków inspirowanych przez Wielkiego Ministra Prawej Strony Fujiwarę Fuyutsugu (775–826)⁴⁷, dosłownie można przetłumaczyć jako „zapiski (co)dzienne” lub jako „zapiski z dni” czy „zapiski za dnia”. Wykracza on zatem poza rozróżnienie pomiędzy dziennikami i pamiętnikami. Składa się z dwóch ideogramów (*nichi* – oznaczającego „dzień” i *ki* – „zapis, wpis”), a wyznaczaną upływem dni strukturę zapewne należałoby uznać za cechę charakterystyczną *nikki*, które pod innymi względami wymykają się próbom klasyfikacji⁴⁸.

Rzecz *nikki* można w Japonii zaobserwować w okresie Heian (794–1185), a sam termin początkowo był używany w odniesieniu do oficjalnych wzmianek na temat wydarzeń na cesarskim dworze. Z czasem jednak przestano odnosić go wyłącznie do oficjalnych zapisków kronikarskich sporządzanych ideogramami chińskimi przez cesarskich urzędników, a zaczęto określać nim również wpisy prywatne, do których zwykło się zaliczać między innymi *Uda tennō gyōki* (Zapiski cesarza Udy, koniec IX wieku). Faktografia, która stanowiła cel tekstów

⁴⁶ Donald Keene, *Modern Japanese Diaries. The Japanese at home and abroad as Revealed Through Their Diaries*, Henry Holt and Company, Nowy Jork 1995, s. 2.

⁴⁷ Zob.: Edwin A. Cranston, *The Izumi Shikibu Diary. A Romance of the Heian Court*, Cambridge, Massachusetts 1969, s. 90. Edwin Cranston za Tamai Kōsuke (*Nikki bungaku no kenkyū*, 1965) podaje tradycyjny podział *nikki* (zapisków dziennych) na: 1) oficjalne dzienne zapiski dokumentujące życie na cesarskim dworze (prowadzone przez Geki i Naiki), 2) prywatne dzienniki arystokracji, np.: *Teishinkōki*, *Ouki*, *Gonki*, *Midō kampaku ki*, *Sakeiki*, 3) notatki z konkursów poetyckich.

⁴⁸ Donald Keene, *Travelers of A Hundred Ages*, Henry Holt & Company, Nowy Jork 1989, s. 1.

oficjalnych, stała się kontekstem rozwijania osobistych opowieści. Cranston obok dzienników urzędowych oraz prywatnych dzienników arystokracji wyodrębnia również zapiski z konkursów poetyckich, a tym samym wskazuje na istotny związek *nikki* z tradycyjną poezją japońską *waka*⁴⁹. Ów podział na dzienniki oficjalne i prywatne można przełożyć na rozróżnienie pomiędzy postawami autobiograficznymi, o których pisze Małgorzata Czermińska: „Postawa wyznania i postawa świadectwa sytuują się więc jak dwa bieguny na przeciwległych końcach jednej linii, na których stoją naprzeciw siebie «ja» i «świat»”⁵⁰. Teksty oficjalne w naturalny sposób znajdowałyby się bliżej bieguna „świat”, mimo że ich funkcja nie ograniczała się tylko do rejestracji zewnętrznych wydarzeń.

W obrębie *nikki* tradycyjnie wyróżnia się teksty oficjalne i prywatne także ze względu na częste użycie dwóch różnych systemów transkrypcji w zależności od postulowanej funkcji⁵¹. Dzienniki o charakterze urzędowym zapisywano klasycznym językiem chińskim (*kambun*), w dziennikach prywatnych stosowano natomiast zapis sylabariuszem *kana*, określanym przez wzgląd na jego genezę i popularność wśród dam dworu jako „znaki kobiece” (*onna moji*). *Kambun* kojarzony był nie tylko z sytuacją formalną, ale także ze stylem „męskim”, któremu przeciwstawia się „kobiecy” styl japońskiej transkrypcji, określanej również w opozycji do „pisma chińskiego” mianem *wabun* („pismo japońskie”)⁵². W istocie zwykło się podkreślać prywatny charakter powstających licznie w XI i XII wieku *nikki* dam dworu, które na kartach dzienników zapisywały swe doświadczenia, obserwacje, pragnienia i fantazje⁵³.

Trudno jednak traktować sposób zapisu jako jednoznaczny wyznacznik charakteru *nikki*, skoro prywatne dzienniki mogły powstawać (czasem fragmentarycznie) w *kambunie*⁵⁴. Warto też zaznaczyć, że nierzadko teksty, które przez jednych są uznawane za prywatne, przez innych są postrzegane jako oficjalne, czego może dowodzić niezachowany w całości tekst *Uda tennō gyōki*, traktowany często jako intymny dziennik cesarza, mimo że jego alternatywny tytuł, *Kampyō gyōki* (Zapiski ery Kampyō, 889–898), wskazywałby na możliwość jego odczy-

⁴⁹ Edwin A. Cranston, *The Izumi Shikibu Diary...*, *op.cit.*, s. 90.

⁵⁰ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 15.

⁵¹ Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 65; Krzysztof Olszewski, *Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku*, WUJ, Kraków 2003, s. 25.

⁵² Zob.: Donald Keene, *Appreciation of Japanese Culture*, Kodansha International, Tokio, Nowy Jork, Londyn 1971, s. 29.

⁵³ Donald Keene, *Modern Japanese Diaries...*, *op.cit.*, s. 2.

⁵⁴ Margaret Mitsutani podaje przykład dzienników Nakajimy Shōen (*Shōen nikki*, 1903) jako kobiecego dziennika pisanego w *kambunie*. Zob.: Mitsutani Margaret, *Jibun o tsukuru. Kindai jōsei nikki ni arawareru 'watashi'*, [w:] *Nihon bungaku ni okeru 'watashi'*, red. Nakajima Susumu, Kawade shobō, Tokio 1993, s. 167–202. Należy jednak pamiętać, że wpisy w *kambunie* współlistnieją w dziennikach Nakajimy Shōen z narracją pisaną w *wabunie*. Por.: Nakajima Shōen. *Shōen nikki*, [w:] *Shinhen nihon jōsei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seibunsha, Tokio 2007, s. 148–190.

tania w konwencji dziennika oficjalnego, będącego świadectwem epoki. Z jednej strony – jak słusznie zauważa Joshua Mostow – prywatne dzienniki nierzadko pełniły ważną funkcję urzędową, chociaż zwykle się podkreślać ich nieoficjalny charakter oraz mniejszą regularność zawartych w nich wpisów⁵⁵. Z drugiej strony oficjalne zapiski mogły cechować się przypisywaną tekstom prywatnym wybiórczością czy subiektywnością i często zawierać informacje o charakterze obyczajowym, a nawet plotkarskim. Wiek XIX przyniósł kolejne eksperymenty z gatunkiem *nikki* i nowe komplikacje w próbach jego definicji, także w wymiarze formalnym. Do dwu tradycyjnych form zapisu poeta Ishikawa Takuboku (1886–1912) dołączył alfabet łaciński, a jego słynne *Rōmaji nikki* (Dzienniki alfabetem łacińskim, 1909) były reakcją na postulaty modernizacji piśmiennictwa japońskiego w okresie Meiji.

Szeroki zakres użycia słowa *nikki* – przekraczający podział na to, co oficjalne, oraz to, co prywatne – dopuszcza liczne wpływy i inspiracje międzygatunkowe. Obok poezji *waka* czy pisanych prozą wstępów do wierszy *kotobagaki* ważną rolę w kształtowaniu stylu i narracji dzienników odgrywały także eseje literackie *zuihitsu*⁵⁶. Esej wpłynął nie tylko na styl, ale także na treść dzienników. Będąc wyrazem dążenia ku interpretacji rzeczywistości, służył pogłębieniu refleksji nad tym, co ważne w kulturze i społeczeństwie⁵⁷.

Warto zaznaczyć, że termin *nikki* obejmuje ponadto teksty spisywane z innej aniżeli autorska perspektywy. W *Tosa nikki* (Pamiętniki z Tosy, X w.) autor Ki no Tsurayuki (870 [?]-945 [?]) tworzy w ciągu kolejnych wpisów fikcyjną, kobiecą tożsamość⁵⁸. Wykorzystuje w tym celu zapis *kanā*, który daje większą swobodę wyrazu, równocześnie ewokując skojarzenia z kobiecą wrażliwością. Sylabariusz *kana* cechuje się bowiem płynnością formy i często wiąże z wykorzystywaniem struktur lirycznych⁵⁹. Mianem *nikki* określane są także utwory, które powstały

⁵⁵ Joshua S. Mostow, *At the House of Gathered Leaves. Shorter Biographical and Autobiographical Narratives from Japanese Court Literature*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, s. 1.

⁵⁶ Zob.: Suzuki Bideo, *Heianchō bungaku no kotoba*, „Kokugo to kokubungaku”, nr 7 (11) 924, 2000, s. 50–51.

⁵⁷ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 17–18.

⁵⁸ Krzysztof Olszewski podkreśla innowacyjność tego autora: „nie posiadając wzorców gatunku dziennika czy dziennika intymnego w literaturze rodzimej – stworzył z konieczności dzieło eklektyczne”. Krzysztof Olszewski, *Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej...*, *op.cit.*, s. 58.

⁵⁹ Zob.: Edith Sarra, *Fictions of Femininity. Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women's Memoirs*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 3. Istotność poezji w pamiętnikach i w japońskiej kulturze w ogóle podkreślana jest w: Amy Lowell, *Introduction*, [w:] *Diaries of Court Ladies of Old Japan*, red. Annie Shepley Ōmori, Kochi Doi, Houghton Mifflin Company, Boston, Nowy Jork 1920, s. xi–xxxiii. Krytycy wskazują na wyjątkowość, szczegółowość różnych dzieł w ramach jednej tradycji *nikki*, którą łączą również z wpływem *waka*. Zob.: Suzuki Bideo, *Heianchō bungaku no kotoba...*, *op.cit.*, s. 50–51. Por.: John R. Wallace, *Objects of Discourse. Memoirs by Women of Heian Japan*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, t. 54, Center for Japanese Studies The University of Michigan, Ann Arbor, MI 2005, s. 21. *Kagerō nikki*, *Sarashina nikki* – jako początek *joryū nikki bungaku* – osadzone są w konkretnym kontekście, prezentują bardzo wyjątkowe historie. Zob.: Akiyama Ken, *Ōchō no bungaku kūkan*, Tokyo Daigaku shuppankai, Tokio 1984,

po upływie wielu lat od czasu opisywanych wydarzeń. Wprawdzie autorka *Kagerō nikki* (Pamiętnik ulotnych chwil, c. 974), znana w tekście jako „matka Michitsuny”, pisze historię swojego małżeństwa z Fujiwarą Kaneie z perspektywy czasu, to jednak krytycy zwykli podkreślać niezwykłą szczerość i bezpośredniość jej wyznania⁶⁰.

Różnorodność sposobów narracji, tematów i głosów występujących w obrębie *nikki* sprawiła, że około 90 lat temu pojawiło się określenie „literatura pamiętnikarska” (*nikki bungaku*). Zwykło się uważać, że *nikki bungaku* – w odróżnieniu od *nikki* – oznacza teksty spisane nie w systemie *kambun*, a *kanq*, co *Pamiętniki z Tosy* czyniłoby jednym z pierwszych przykładów „literatury pamiętnikarskiej”⁶¹. Edward Fowler podkreśla, iż „Japończycy wydają się znacznie mniej zaniepokojeni świadomym tworzeniem fikcji czy zmienianiem faktów aniżeli zachodni badacze dzienników”⁶². Japońscy badacze w dyskusjach o cechach generycznych *nikki* wskazują wprawdzie na mniej jednoznaczny stosunek do prawdy jako cechę odróżniającą *nikki bungaku* od *nikki*, których zadaniem miało być zobiektywizowane przedstawienie sytuacji i środowiska autora⁶³. Trudno jednak uznać te różnice za jednoznacznie definiujące. Niewątpliwie określenie *bungaku* (literatura) sugeruje większą swobodę w zakresie posługiwania się faktami i wręcz założeniowy subiektywizm, który widać na przykład w *Oku no hosomichi* (*Po ścieżkach Północy*, 1703) Matsuo Bashō (1644–1694)⁶⁴. Utwór ten ze względu na swą literackość i swobodę w doborze opisywanych zdarzeń jest przeciwstawiany powstałym na kanwie tej samej podróży dziennikom Kawaia Sory (1649–1710), ucznia Bashō, notującego z reporterską skrupulatnością przebieg wyprawy⁶⁵.

s. 94–95. Zob. też: Motobayashi Katsuo, Ōchō gensō no yukue, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 29 (13), 1984, s. 32–39.

⁶⁰ Donald Keene, *Travelers of A Hundred Ages...*, op. cit., s. 29.

⁶¹ Zob.: Akiyama Ken, *Nikki to nikki bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Joryū nikki e no izanai”, nr 62 (5), Shibundō, Tokio 1997, s. 6–14. Zob. też: Nishikawa Nagao, *Nikki ron*, „Bungaku”, 57 (6), 1986, s. 1–8; Oka Yasuo, *Ichiyō nikki – joryū nikki bungaku no keifu*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 50 (8), 1985, s. 128–131. Por.: Donald Keene, *Les Journaux Intimes Dans La Littérature Japonaise*, Collège de France, Institut de Hautes études Japonaises, De Boccard, Paris 2003, s. 10. Miller, która próbuje stworzyć strukturalistyczny model *nikki bungaku*, podkreśla, że ważne jest uchwycenie różnic w odoszeniu się do tradycji czy konwencji. Zob.: Marilyn Jeanne Miller, *The Poetics of Nikki Bungaku. A Comparison of the Traditions, Conventions, and Structure of Heian Japan's Literary Diaries with Western Autobiographical Writings*, Garland Publishing, Nowy Jork, Londyn 1985, s. 13.

⁶² Zob.: Edward Fowler, *Fiction and Autobiography in the Modern Japanese Novel*, University of California, Berkeley 1981, s. 165. Wszystkie cytaty z języka japońskiego i angielskiego, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały przetłumaczone przez autorkę.

⁶³ Zob.: Horiuchi Hideaki, *Nikki kara nikki bungaku e (koten)*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 50 (8), 1985, s. 6–12.

⁶⁴ Zob.: Matsuo Bashō, *Po ścieżkach Północy*, tłum. Agnieszka Żuławska-Umeda, [w:] „Literatura na Świecie”, 1–2–3, 2002, s. 366–368.

⁶⁵ Zob.: Donald Keene, *Travelers of A Hundred Ages...*, op. cit., s. 2–3.

Jak dowodzą przytoczone przykłady, trudno dziś o jasną definicję *nikki* czy *nikki bungaku*, skoro poszczególne utwory, wpisując się w jedną gatunkową tradycję, jednocześnie z nią polemizują⁶⁶. Cranston słusznie zwraca uwagę na występującą wśród *nikki* „tendencję ku autobiograficzności lub w szerszym znaczeniu ku faktualności/konkretności”, ale jego sformułowanie dowodzi tylko tego, jak trudno o precyzję i konkret w dyskusji na ten temat⁶⁷. Próby definiowania *nikki* w Japonii często odzwierciedlają rozterki badaczy autobiografii w ogóle, które można dostrzec w częstym zwracaniu się od tekstu ku metodzie odbioru i określaniu autobiografii jako „figury czytania, czy też rozumienia, która występuje w pewnym stopniu we wszystkich tekstach”⁶⁸. Niewątpliwie *nikki bungaku* istnieją na pograniczu gatunków, a ich analizie musi towarzyszyć świadomość napięć pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co publiczne, tym, co prawdziwe, a tym, co niestwierdzone, nieprawdopodobne czy wręcz nieprawdziwe.

⁶⁶ Zob.: Nakano Kōichi, *Joryū nikki bungaku no kansei*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Joryū nikki e no izanai”, nr 62 (5), Shibundō, Tokio 1997, s. 15–23.

⁶⁷ Zob.: Edwin A. Cranston, *The Izumi Shikibu Diary...*, *op.cit.*, s. 92.

⁶⁸ Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, „MLN”, t. 94, nr 5, 1979, s. 921.

I W świecie *Dzienników* Ichiyō

Higuchi Natsuko zaczęła pisać *Dzienniki* (*Ichiyō nikki*, 1912) w 1887 roku, mając zaledwie piętnaście lat⁶⁹. Po pierwszym tomie, *Mi no furu goromo. Maki no ichi* (Wyświechtane ubranie. Zwój pierwszy), którego tytuł sugerował początek planowanego na wiele tomów autobiograficznego cyklu, nagle na niespełna cztery lata zaniechała jednak pisania dzienników. W tym czasie z niezmiennym zapałem tworzyła wiersze, które czasem opatrywała autobiograficznymi wzmiankami. Wiosną 1891 roku ponownie zaczęła opisywać swoje doświadczenia, tym razem konsekwentnie i systematycznie, co dało początek licznym tomom *Dzienników*: *Wakaba kage* (W cieniu młodych liści, 1891), *Waka gusa* (Młode trawy, 1891), *Fude susabi* (Zabawy pędzlem, 1891), *Yomogi'u nikki* (Pamiętniki porośnięte zieliskiem, 1891 oraz 1892–1893), *Mori no shitagusa* (Leśne podszycie, 1892), *Shinobugusa* (Paprocie pamięci, 1892, 1893), *Chiri no naka* (W pyle, 1893–1894), *Mizu no ue* (Na wodzie, 1894–1895)⁷⁰. Poszczególne tomy mogą się różnić między sobą stylem i dominującą tematyką, wszystkie jednak cechuje ogromna dbałość o piękno języka.

⁶⁹ Zgodnie z japońskim systemem liczenia wieku *kazoe*, Higuchi Natsuko miała wówczas szesnaście lat. W Japonii przed wprowadzeniem kalendarza gregoriańskiego uznawano bowiem, że nowo narodzone dziecko ma roczek. Dodatkowo wiosna w kalendarzu księżycowym wyznaczała kolejny rok życia człowieka, niezależnie od rzeczywistego miesiąca narodzin. Ichiyō w swoich utworach posługuje się wiekiem *kazoe*.

⁷⁰ Szczegółowy wykaz wszystkich tomów został zawarty w części źródłowej bibliografii.

1. Styl *Dzienników*

Dzienniki Ichiyō, głęboko zakorzenione w tradycji *ōchō nikki* (dzienników dam dworu okresu Heian), do których zalicza się utwory Murasaki Shikibu (*Murasaki Shikibu nikki*) czy Izumi Shikibu (*Izumi Shikibu nikki*) z początków XI wieku, cechują się płynnością formy, która wynika z zastosowania sylabariusza *kana*, a także wykorzystywaniem tradycyjnych form lirycznych⁷¹. Zapisy prozą przeplatają się w nich z utworami *waka*, co również stanowi formalne nawiązanie do dzienników dam dworu⁷². Skupienie na świecie przeżyć wewnętrznych dodatkowo zbliża „ja” występujące w dziennikach do podmiotu mówiącego w poezji lirycznej⁷³. Ichiyō sięga również do tradycji zamieszczonych w antologiach poezji *kotobagaki*, czyli wstępów do lirycznych kompozycji: prozą nakreśla sytuacje, które następnie wyraża w wierszu (najczęściej jest to krótka pieśń *tanka*)⁷⁴.

1.1. Prawda o sobie

Styl *Dzienników* Ichiyō początkowo nie stanowił głównego zagadnienia dla japońskich krytyków, którzy w duchu biografizmu traktowali *Ichiyō nikki* niemal wyłącznie jako skrupulatny zapis wydarzeń z życia pisarki Higuchi Natsuko. *Dzienniki* stanowiły dla nich przede wszystkim literackie świadectwo o życiu Ichiyō i innych twórców okresu Meiji. Dopiero w latach 60. XX wieku Wada Yoshie, sam będąc uznanym twórcą „powieści o sobie” (*shishōsetsu*), utworów o charakterze autobiograficznym, uznał, że Ichiyō w *Dziennikach* nie notowała jedynie wydarzeń dzień po dniu, ale stosowała konwencję wyznania z zamiarem przekazania prawdy (*shinjitsu*) o sobie, która nie wymaga – bo i wymagać

⁷¹ Tradycja *ōchōbungaku* w *Higuchi Ichiyō nikki* jest podkreślana przez japońskich badaczy. Zob.: Wada Yoshie, *Ichiyō ren'ai nikki...*, *op.cit.*, s. 196–197.

⁷² Istotność poezji w dziennikach i w japońskiej kulturze w ogóle jest podkreślana w: Amy Lowell, *Introduction...*, *op.cit.*, s. xi–xxxiii. Por.: John R. Wallace, *Objects of Discourse...*, *op.cit.*, s. 21.

⁷³ Zob. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 22.

⁷⁴ *Tanka* – krótka forma pieśni japońskiej *waka*, której rytm buduje 31 sylab w wersach 5–7–5 (strofa górna – *kami no ku*) oraz 7–7 (strofa dolna – *shimo no ku*). Powstała w opozycji do pieśni długiej *chōka*, a od wieku X zaczęła ją wypierać, aż stała się synonimem *waka*. Agnieszka Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō...*, *op.cit.*, s. 256.

nie może – obiektywizmu czy skrupulatnej rejestracji faktów⁷⁵. „Im dłużej badam *Dzienniki* Ichiyō – zauważył Wada – tym bardziej jestem przekonany, że są one rozbudowaną «powieścią o sobie»”⁷⁶. Trzeba zaznaczyć, że stwierdzenie Wady nosi znamiona anachronizmu, gdyż nurt prozy wyznaniowej określany jako *shishōsetsu* stał się popularny wśród japońskich pisarzy dopiero ponad dwie dekady po śmierci Ichiyō. Przywołanie *shishōsetsu* jako rozpoznawalnego przez czytelników terminu stanowiło jednak pierwszą poważniejszą próbę pogodzenia dwu pozornie sprzecznych tendencji występujących w *Dziennikach*: ich prywatnego charakteru z jednej strony i zabiegów autokreacji z drugiej⁷⁷. Zapiski Ichiyō, będąc bowiem wyrazem owego uniwersalnego „pragnienia, by uwiecznić doświadczenie” oraz jedyną w swoim rodzaju historię o sobie samym, mają również niewątpliwe walory literackie i na znaczną skalę wykorzystują techniki i style powieściowe⁷⁸.

⁷⁵ Rozróżnienie między *shinjitsu* (prawdą) i *jijitsu* (faktami) jest podstawową antynomią stosowaną w dyskusji o *Dziennikach* jako *shishōsetsu*. W *Dziennikach* brak wprowadzie opisu *jijitsu*, ale zawarte tam treści służą przekazaniu prawdy o Ichiyō. Zob.: Saigusa Kazuko, *Hitohira no fune...*, *op.cit.*, s. 110–111. *Dzienniki* za powieść młodej dziewczyny o sobie, swoiste *shishōsetsu*, zostały uznane także przez Kimurę. Por. Kimura Masayuki, *Ichiyō no miryoku*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunjū, Tokio 2003, s. 167. W tym samym nurcie, ale z innej nieco perspektywy postrzegano *Dzienniki* jako przestrzeń nauki, jak rzeczywistość przekształcać w opowieść. Stąd tylko krok do myślenia o *nikki* jako o rodzaju pisania fikcji o sobie w czasie, kiedy *shishōsetsu* jeszcze nie istniało. Zob.: Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 29–30.

⁷⁶ Zob.: Wada Yoshie, *Ichiyō ren'ai nikki...*, *op.cit.*, s. 197. Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō no nikki...*, *op.cit.*, s. 5.

⁷⁷ Nie sposób nie dostrzec „powieściowego” elementu w wielu miejscach tego dzieła, co wpisuje je w kontekst powstawania *shishōsetsu*. Por.: Matsusaka Toshio, *Ichiyō bungaku no shishōsetsu sei...*, *op.cit.*, s. 99–106. Seki Reiko odnosi się do kontekstu dzienników dworskich, w których również dostrzega elementy uznane później za kluczowe dla gatunku *shishōsetsu*. Zob.: Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai. Higuchi Ichiyō to Meiji josei hyōgen*, Shinyōsha, Tokio 1997, s. 188. W *nikki* początek *shi-shōsetsu* dostrzega Keene. Zob.: Donald Keene, *Travelers of A Hundred Ages...*, *op.cit.*, s. 5.

⁷⁸ Zob.: Earl Miner, *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1969, s. 3. *Nikki bungaku* są związane z chęcią przekazania własnego „ja”, opisywania/oddawania stanu uczuć. Zob.: Nishishita Kyōichi, *Nihon bungaku taikēi*, t. 18: *nikki bungaku*, Kawade shobō, Tokio 1938, s. 11–13. W tym nurcie *Dzienniki* są interpretowane jako powierrnik uczuć Ichiyō. Zob.: Kimura Masayuki, *Ichiyō no miryoku...*, *op.cit.*, s. 168. Matsusaka Toshio zauważa, że *Dzienniki* Ichiyō są zapisem obserwacji siebie. Zob.: Matsusaka Toshio, *Ichiyō bungaku no shishōsetsu sei...*, *op.cit.*, s. 99–106. Ōhata zwraca uwagę na problem bycia postrzeganym jako na kluczowy w *Dziennikach*. Zob.: Ōhata Terumi, *Higuchi Ichiyō no nikki. 'Sakka Higuchi Ichiyō' to shite kaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 157–161. Stanowisko łączące postulat prywatności uczuć i zabiegi tworzenia siebie w *Dziennikach* prezentuje Seki Reiko: „Poprzez pisanie Ichiyō wyrażała siebie i próbowała siebie wpisać w kontekst społeczny”. Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 190. Ōura zwraca uwagę na *nikki-tai shōsetsu* – powieść w postaci dzienników, która wykorzystuje wyobrażenia kulturowe o tym, czym dzienniki być powinny, wydobywając ich prywatny, intymny charakter. Zob.: Ōura Yasusuke, *Nikki to shōsetsu no aida*, „Bungaku”, t. 2 (3), 1991, s. 23.

1.2. Walory literackie *Dzienników*

Porównanie *Dzienników* do *shishōsetsu* zapoczątkowało, co zrozumiałe, dyskusję wokół „literackości” tekstu Ichiyō⁷⁹. Pojawiły się analizy występujących w *Dziennikach* zabiegów formalnych: repetycji, autoreferencyjnych odniesień, komentarzy metatekstowych⁸⁰. Zaczęto również konfrontować wpisy Ichiyō z komentarzami postaci jej współczesnych, przede wszystkim Nakaraia Tōsui czy Miyake Kaho⁸¹. W tym nurcie *Dzienniki* zaczęły być odczytywane jako tekst będący wyrazem świadomego tworzenia „ja” autorki i bohaterki zarazem.

Zapiski dzienne początkowo były dla uskarżającej się na brzydki charakter pisma Ichiyō rodzajem ćwiczeń kaligrafii i poetyckiej frazy⁸². Z czasem stały się także przestrzenią doskonalenia literackich stylów i sposobów narracji⁸³. Warto zauważyć w tym miejscu, że im bardziej Ichiyō zajmuje pisanie opowiadań, tym rzadziej pojawiają się w narracji *Dzienników* wiersze. W rozmowie z Nakajimą Utako autorka przyznaje również, że za sprawą codziennych notatek wprawia się w różnych stylach: „czasem w mowie potocznej, czasem w stylu gazet, czasem w stylu tradycyjnym” (ZSIN 2, s. 104–105). Pomimo napomnienia Nakajimy, iż powinna się posługiwać jedynie eleganckim stylem *gabuntai*, „jak na kobietę przystało” (ZSIN 2, s. 105), Ichiyō nie przestaje stosować – nawet jeśli nie są to liczne przykłady – elementów mowy potocznej⁸⁴. W tych fragmentach pisanych potocznym językiem, podobnie jak w opisach życia na obrzeżach

⁷⁹ Z jednej strony Seki Ryōichi (*Higuchi Ichiyō kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 190–195) dostrzega literackie oblicze *Dzienników*, a Maeda Ai (*Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 107) traktuje je jako tekst literacki. Z drugiej Shirasaki Shōichirō (*Higuchi Ichiyō nikki no sekai*, Chōeisha, Tokio 2005, s. 42–43) sprzeciwia się takiej interpretacji, widząc w *Dziennikach* szczery zapis doświadczeń pisarki. Styl i literackość *Higuchi Ichiyō nikki* do dziś stanowią zatem przedmiot dyskusji i sporów. Por. też: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu...*, *op.cit.*, s. 10–11.

⁸⁰ Autoreferencyjność *Dzienników* wspomniana jest krótko w: Takahashi Osamu, *Higuchi Ichiyō no nikki. Jiko genkyū sei no monogatari*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, t. 41 (2), Gakutōsha, Tokio 1996, s. 42–47.

⁸¹ Opinie Miyake Kaho, Nakaraia Tōsui, Nakajimy Utako, Tanaki Minoko, Uedy Bin i innych osób żyjących wspólnie z Ichiyō na jej temat zebrane są w: *Zenshū Higuchi Ichiyō (bekkan): Ichiyō densetsu*, red. Noguchi Seki, Shōgakukan, Tokio 1996. Zob. też: Tanabe Natsuko, Miyake Kaho, *Ichiyō no omoide*, red. Yoshida Seiichi, Nihontoshosentā, Tokio 1984.

⁸² „Od urodzenia mam brzydki charakter pisma, wstyd mi, nawet gdy piszę wiersze. Dlatego też uważam, by nie pokazywać ich innym” (ZSIN 1, s. 188). Shirasaki twierdzi, że Ichiyō ćwiczyła w *Dziennikach* pisanie znaków i układanie zdań. Dodaje również, że głównym celem *Dzienników* było zachowywanie minionych wydarzeń, by Ichiyō mogła do nich powracać po upływie czasu, rozważać je i czynić tematem opowiadań. Zob.: Shirasaki Shōichirō, *Higuchi Ichiyō nikki no sekai...*, *op.cit.*, s. 41.

⁸³ Seki Ryōichi mówi o dziennikach pisanych dla literackiego treningu (*bungaku shūgyō nikki*), dziennikach zbudowanych w nawiązaniu do pieśni (*uta nikki*), dziennikach o charakterze powieściowym (*monogatari nikki*). Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 188. Niewątpliwie Ichiyō od najwcześniejszych tomów ćwiczyła szkicowanie sylwetek koleżanek ze szkoły (por. ZSIN 1, s. 115 i n.).

⁸⁴ Zob.: *Yomogi'u nikki*, ZSIN 2, s. 341–342.

Yoshiwary, można zaobserwować postawę świadectwa. Tym samym *Dzienniki* mogą być traktowane jako wielce interesujący komentarz do epoki kojarzonej ze splendorem i elegancją Rokumeikan⁸⁵. Włączanie cytatów z gazet i komentarzy współczesnych obrazuje również stopniowe odchodzenie Ichiyō od poezji w stronę prozy, zgodnie ze stwierdzeniem Bachtina, iż cechą prozaika jest to, że „akcentuje on w swoim utworze wielostylowość i różnorodność języka literackiego i nie-literackiego”⁸⁶.

Rola japońszczyzny mówionej w *Dziennikach* jest jednak ograniczona, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę fakt, że w tym czasie odnotowano już znaczące wpływy języka mówionego na styl literacki. W 1887 roku została opublikowana słynna powieść Futabateia Shimei (1864–1909) *Ukigumo* (Ulotne chmury, 1887), która między innymi ze względu na użycie języka potocznego w dialogach została uznana później za „pierwszą japońską powieść nowoczesną”⁸⁷. Wykonane przez Futabateia z wielkim kunsztem i wyczuciem frazy tłumaczenia Turgieniewa na język japoński również wykorzystywały język potoczny. Znikome użycie języka mówionego w *Dziennikach* można tłumaczyć zapewne okolicznościami powstania tego dzieła, które początkowo miało być dla ich autorki przestrzenią doskonalenia kaligrafii i warsztatu poetyckiego wyniesionego ze szkoły Haginoya⁸⁸.

Od chwili, gdy Ichiyō decyduje, że będzie pisała opowiadania, narracja *Dzienników* zostaje spowolniona przytaczanymi opowieściami z życia przyjaciół i rodziny oraz krótkimi szkicami znajomych lub postaci znanych tylko ze słyszenia. Tom *Mori no shitagusa* (Leśne podszycie) składa się z serii krótkich szkiców, których inspiracji można się dopatrywać zarówno w anegdotycznym stylu Sei Shōnagon, jak i w opowieściach czytywanych przez Ichiyō od dziecka. Jeden z opisów – przedstawiający scenę z poetyckiego turnieju – cechuje rubaszny hu-

⁸⁵ Rokumeikan – Pawilon Ryczącego Jelenia, zaprojektowany przez Josaiha Condera budynek, który stanął w Tokio w 1883 roku jako symbol przemian Japonii okresu Meiji. Zob.: Hiraoka Toshio, *Rokumeikan jidai to Ichiyō. Nihon kindai shi to Ichiyō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 26–32. Seki Reiko analizuje wpływy kultury Rokumeikan na przedstawienie postaci i dyskurs o społecznym awansie w utworach pisarek okresu Meiji, także w twórczości Ichiyō. Zob.: Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai...*, *op.cit.*, s. 103–121. Zob. też: Sakamoto Masachika, *Ichiyō to dōjidai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 141–147.

⁸⁶ Zob.: Michaił Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 129.

⁸⁷ Zob.: Futabatei Shimei, *Japan's First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*, tłum. Marleigh Grayer Ryan, Columbia University Press, New York 1965.

⁸⁸ Jako powód rozpoczęcia przez Ichiyō pisania *Dzienników* badacze podają chęć ćwiczenia pisma i stylu, który podlegał ocenie na konkursach poetyckich w szkole Haginoya. Zob.: Enju Kazuo, *Ichiyō no omokage o aruku*, Ōtsuki shoten, Tokio 1995, s. 42. Kuniko, siostra Ichiyō, również wskazywała taki cel *Dzienników*. Potwierdzałby to również styl *Dzienników* wzorowany na literaturze klasycznej (*gikotai*). Stosowanie *gikotai/gabuntai* Tanada uznaje za element ćwiczenia przez Ichiyō stylu. Zob.: Tanada Teruyoshi, *Seikei nikki no tanjō...*, *op.cit.*, s. 174–180.

mor, jakiego nie powstydzilby się Ihara Saikaku⁸⁹. Warto go przytoczyć, by zilustrować wczesne próby pisarskie autorki *Takekurabe*:

Dawny zarządca Chiby Ikeda Katsuki był poetą w szkole Katō Chinamiego. Kiedy układał wiersze i myślał intensywnie, miał zwyczaj pojękiwania na cały głos. Razu pewnego przez trzy kolejki był w parze z moją nauczycielką Nakajimą Utako. Na myśl o śniadaniu wszelako wydał głośny jęk, jak to miał w zwyczaju. Wtedy zwróciła się do niego siedząca obok żona: „Mężu, wyglądasz na bardzo strudzonego. Czy to dlatego, że układanie wierszy jest aż tak męczące?”. „Otóż to” – odpowiedział mąż. Na to jego żona, myśląc, że dla kobiety nie ma nic trudniejszego niż poród, zapytała: „Gdybyś miał to porównać z porodem, co jest bardziej wyczerpujące?”. „Kobieto, cóż tu porównywać. Poród to jedynie wydanie na zewnątrz tego, co wewnątrz. Pisanie to tworzenie czegoś, co nie istnieje” – odrzekł jej mąż i raz jeszcze jęknął (ZSIN 1, s. 208–209).

Powyższy szkic jest tylko pośrednio związany z historią życia Higuchi Ichijō – dotyczy znajomego jej nauczycielki ze szkoły Haginoya. Wyróżnia go zdecydowanie anegdotyczny charakter. Ichijō zatrzymuje czas narracji *Dzienników*, ponieważ dostrzega w zasłyszanej historii materiał na ciekawą opowieść. W krótkim fragmencie buduje scenę wydarzeń, wprowadza dialog, w którym wypowiedzi bohaterów opatrzone są dyskretnym narratorskim komentarzem oraz trafną puentą. Potrafi w kilkuzdaniowym szkicu oddać nie tylko komizm sytuacji, ale także charakter występujących tam postaci.

1.3. Kompozycja dzieła

Nie może umknąć uwadze czytelnika, że poszczególne epizody przedstawiane w *Dziennikach* są często powiązane tematycznie – skupione wokół zagadnień konkursów poetyckich, miłości do nauczyciela i rozczarowania, biedy i możliwości pracy, dzielnic rozrywki i perspektyw społecznego awansu. Nawet pobieżna lektura tekstu Ichijō pozwala również dostrzec występujące tam zabiegi formalne. Zwraca uwagę już sama kompozycja tomów, które zazwyczaj są opatrzone tytułem związanym z przedstawianymi wydarzeniami. Tytuł tomu pierwszego, *Mi no furu goromo. Maki no ichi* (Wyświechtane kimono. Zwój pierwszy)⁹⁰, w sposób poetycki antycypuje problem ubóstwa, kluczowy dla narracji tej części

⁸⁹ Wprawdzie Ichijō nie odwołuje się w *Dziennikach* bezpośrednio do Ihary Saikaku, ale jej utwory wykazują znaczne podobieństwo z *kōshokumono* (opowieściami erotycznymi) i *chōninmono* (opowieściami mieszczańskimi) autora *Seken mune zan'yō*, które nie umknęło uwadze krytyków – zwłaszcza podczas analizy *Ōtsugomori*. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichijō bungaku seisei to tenkai...*, *op.cit.*, s. 130–145.

⁹⁰ Yamada Yūsaku zwraca uwagę na zakorzenie tytułu pierwszego tomu *Dzienników* w literaturze dworskiej okresu Heian. Zob.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 14. Choć *Mi no furu goromo* ma status wyjątkowy, łączy się jednak z kolejnym tomem tematycznie. Jak zauważa Wada Yoshie, to dzięki środowisku Haginoya Ichijō zostaje przedstawiona Nakaraiowi Tōsui. Zob.: Wada Yoshie, *Ichijō nikki...*, *op.cit.*, s. 46–47.

Dzienników, wskazując równocześnie, iż tekst ten miał być początkiem większego literackiego projektu. Projekt ów nie został podjęty prawdopodobnie w związku z trudną sytuacją rodzinną Ichiyō: w 1888 roku zmarł jej starszy brat, a w roku następnym – ojciec. Tytuł pierwszej części *Dzienników* wskazuje jednak na pierwotny zamysł kompozycji. Tom *Wakaba kage*, który powstał niespełna cztery lata po *Mi no furu goromo*, wiąże się z decyzją Ichiyō o tym, że zostanie zawodową pisarką⁹¹. Z tego też względu można traktować go jako wstęp do dalszych tomów, konsekwentnie pisanych aż do śmierci autorki w 1896 roku.

Mi no furu goromo, tom określany czasem przez krytyków jako *monogatari nikki* („dziennik-opowieść”)⁹², zdaje się przeczyć prywatnemu charakterowi *Dzienników*. Rozpoczyna się niczym opowiadanie – od przedstawienia sceny wydarzeń: jest piętnasty dzień pierwszego miesiąca (1887 roku), właśnie ma się odbyć pierwsze w tym roku spotkanie poetyckie w szkole Haginoya, którą prowadzi nauczycielka Nakajima Utako⁹³. Skrupulatne określenie miejsca akcji i przedstawienie postaci występujących w tekście, który jest postulowany jako intymny, skłania do zastanowienia się nad tym, czy autorka nie uwzględniła przypadkiem perspektywy mniej zorientowanego w sytuacji czytelnika. W tym tomie Ichiyō debiutuje jako młoda poetka i używa stylu stosownego do opisywanej sytuacji⁹⁴. Równocześnie daje wyraz swojej ugruntowanej w szkole Haginoya wiedzy na temat tradycji literackich i pokazuje swobodę w odwoływaniu się do tekstów kanonicznych, takich jak *Genji monogatari* (Opowieść o księciu Genji, XI w.) czy *Kokinwakashū* (Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych, 905 r.)⁹⁵. Jako miejsce studiowania poezji Haginoya odgrywa niewątpliwie główną rolę w kształtowaniu stylu Ichiyō. Ponadto jest dla pisarki miejscem spotkań z koleżankami, dla których *waka* stanowi jedną z podstawowych dróg komunikacji między sobą.

⁹¹ Zob.: Kojima Masajirō, *Tensaijo*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 262–284; Setouchi Jakuchō, *Honoō kōru...*, *op.cit.*, s. 100.

⁹² Nazwa stosowana przez Seki Ryōichiego, który podkreśla obrazową i stylistyczną zależność tego tomu od ōchō joryū nikki. Zob.: Seki Ryōichi, *Ichiyō no buntai no keisei*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 49–54. Yamada uznaje pierwszy tom *Dzienników* za punkt wyjściowy „sztuki pisanie powieści” dla Ichiyō. Zob.: Yamada Yūsaku, *Kyōkō toshiteno Ichiyō nikki. Nikki to shōsetsu no hazama*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 49. Kan Satoko nazywa *Mi no furu goromo* pierwszą próbą tworzenia fikcji. Zob.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 14.

⁹³ Okazaki Kazuo stosuje w tym kontekście słowo *bamen* (scena), które oddaje charakter sposobu narracji Ichiyō. Zob.: Okazaki Kazuo, *Higuchi Ichiyō no buntai. Kaiwa no katachi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 28.

⁹⁴ Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 192.

⁹⁵ Por.: Kan Satoko, *Haginoya to Ichiyō*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito* Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfu 2004, s. 21.

1.4. Tytuły – poetyka i symbolika

Wakaba kage (W cieniu młodych liści), tytuł drugiej części *Dzienników*, jest związany z zawartym we wstępnej części tomu utworem *waka* wykorzystującym motyw liści: „smutny ten świat... spróbuj choć znaleźć ukojenie w cieniu młodych liści” (*unohana no ukiyo no naka no uretasa ni onore wakaba no kage ni koso sume*, ZSIN 1, s. 46). Zabieg kompozycyjny, polegający na łączeniu tytułu, występującego w tekście wiersza oraz głównego tematu, Ichiyō stosuje również w opowiadaniach⁹⁶.

W wierszu „młode liście” (*wakaba*) rzucają cień będący dla Ichiyō bezpiecznym schronieniem przed „smutnym światem” (*ukiyo*)⁹⁷. Autorka poszukuje swojej drogi między postawami Saigyō (1118 – 1190), poety-pustelnika, i Ihary Saikaku, pisarza opowieści „ku rozrywce” *gesaku bungaku*, który afirmuje ulotne przyjemności⁹⁸. Ideogram oznaczający „liść” w języku japońskim wywołuje skojarzenia ze „słowem” (*kotoba*), zapisywanym ideogramami oznaczającymi mowę (*koto*, *iu*) i liście (*ha*). Ten trop pozwala dostrzec obecne w utworze Ichiyō przekonanie o tym, że słowa są ucieczką od świata. W istocie w wielu miejscach autorka zamieszcza komentarze podkreślające terapeutyczne skutki pisania. „Jeśli człowiek nie wypowie tego, co czuje, może popaść w przygnębienie” (*omou koto iwazaramu wa hara fukururu*) – zauważa. Tym samym sugeruje, że za sprawą *Dzienników* znajduje wyzwolenie od przygnębienia⁹⁹.

Tytuły kolejnych tomów *Dzienników* w sposób symboliczny odzwierciedlają zmiany w życiu pisarki. Kiedy bieda zmusza ją do rezygnacji z pisania na rzecz pracy w handlu, powstaje cykl *Chiri no naka* (W pyle). Za pomocą tytułu Ichiyō oddaje charakter miejsca – obrzeży dzielnicy rozrywki Yoshiwara, dokąd musiała się przeprowadzić, by otworzyć sklep. Równocześnie za sprawą tytułu obrazuje swój stan ducha: „pokryta jestem nędznym pyłem” (ZSIN 3, s. 60). Mimo że opisy z czasów mieszkania w pobliżu legendarnej dzielnicy kurtyzan tętnią stukotem kół przybywających nieustannie klientów i mienią się kolorami strojów kobiet, są przepełnione również rezygnacją, której wynikiem są analizowane w dalszej części książki wizyty Ichiyō w domu Kusaki Yoshitaki. Autorka wiele wpisów z tego okresu poświęca problemowi nietrwałości rzeczy tego świata¹⁰⁰. By opisać rze-

⁹⁶ Por.: Wada Yoshie, *Kindai bungaku kanshō kōza*, t. 3: Higuchi Ichiyō, Kadokawa shoten, Tokio 1958, s. 151. Zarówno tytuły tomów *Dzienników*, jak i opowiadań Ichiyō związane są często z zawartą w nich bądź stanowiącą ich temat przewodni pieśnią *waka*.

⁹⁷ Por.: Yamaguchi Kōsuke, *Ichiyō nikki 'Wakaba kage' oboegaki*, „Toyama Daigaku jinbungakubu kiyō”, nr 23, 1995, s. 232–233.

⁹⁸ Zob.: Saeki Junko, *Ichiyō goroku*, Iwanami shoten, Tokio 2004, s. 80–81.

⁹⁹ Zob.: Kan Satoko, Saeki Junko, *Dyurasu, Urufu, soshite Ichiyō*, „Subaru”, t. 29 (1), 2007, s. 174–175. *nikki ga jibun kanri no hitotsu no hōhō de aru*, Kamei Hideo, *Kaku onna e no sutorateji*. *Ichiyō nikki no buntai...*, *op.cit.*, s. 29.

¹⁰⁰ Zob. *Chiri no naka*. Zob.: Kōra Rumiko, *Koi suru onna. Ichiyō, Akiko, Raichō no jidai to bungaku*, Gakugei shorin, Tokio 2009, s. 38.

czywistość, która ją otacza, często stosuje słowo *nigori* (błoto, mul), które wykorzystywała także w tytule jednego z jej najsłynniejszych opowiadań – *Nigorie* (Mętna woda, 1895).

Ostatecznie Ichiyō nie odnosi sukcesu w świecie handlu i z ulgą oraz nowym zapalem powraca do pisania. Rezultatem tego są inspirowane doświadczeniami i obserwacjami Yoshiwary opowiadania: wspomniane już *Nigorie*, *Takekurabe* (Dorastanie, 1895–1896) oraz *Wakaremichi* (Na rozstajach, 1896). Wyzwolenie od obowiązku pracy w sklepie owocuje również nowymi tomami *Dzienników* i nowym tytułem. *Mizu no ue* (Na wodzie) to określenie stojące w opozycji do *Chiri no naka*, kojarzące się z czystością oraz nowymi możliwościami. Może ono jednak także ewokować lęki związane z przyszłością, sugerując, że Ichiyō unosi się na wodzie – niepewna jutra i pozbawiona dóbr doczesnych.

1.5. Metamorfozy stylu

Różnice w stylu i obrazowaniu między poszczególnymi tomami *Dzienników* często są interpretowane w kontekście biograficznym jako wyraz i wynik rozwoju Ichiyō¹⁰¹. Taka interpretacja nie tłumaczy jednak wszystkich zmian stylistycznych i retorycznych. Część z nich może wynikać z próby tworzenia własnego wizerunku poprzez odwołania do tradycji literackiej (motyw miłości niespełnionej) i dyskursu społecznego (kwestie małżeństwa, obowiązki związane z utrzymaniem rodziny). Na jedno z ważniejszych przeobrażeń zwraca uwagę Margaret Mitsutani, która zestawia tom *Mi no furu goromo: maki no ichi* ze wzmianką o śmierci Higuchi Noriyoshiego z 1889 roku¹⁰².

Zobrazowaniu stylu pierwszego tomu *Dzienników* niech posłuży fragment opisu przedstawiającego wspólne oglądanie kwiatów sakury w parku Koishikawa (z 16 kwietnia 1887 r.). Ta scena zostanie później uznana przez pisarza i krytyka Kōdę Rohana (1867–1947) za dowód wielkiego talentu literackiego Ichiyō i wyuczwalnej na stronach *Dzienników* ogromnej radości pisania¹⁰³. Ichiyō zapytana, dlaczego nie zerwała rozkwitłych pąków wiśni, odpowiada:

¹⁰¹ Zob.: Itagaki Naoko, *Higuchi Ichiyō*, Tōkei shobō, Tokio 1942, s. 191–195. Suzuki w tej konwencji analizuje zmiany w stylu poszczególnych *Dzienników* w ciągu 10 lat, w których powstawały. Zob.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu...*, *op.cit.*, s. 89–92.

¹⁰² Należy zaznaczyć, że wzmianka o śmierci Higuchi Noriyoshiego z 1889 roku, którą Mitsutani zestawia z opowieścią z pierwszego tomu *Dzienników*, towarzyszyła zbiorowi wierszy i nie wszyscy badacze są skłonni przyznawać jej statusu wpisu w *Dziennikach*. Nishio Yoshihito, na przykład, nie zawiera wzmianki o śmierci ojca Ichiyō w swojej edycji *Dzienników*. Choć Noriyoshi, co pośrednio wykażę w swojej pracy, jest bardzo ważną postacią, analizy dotyczące *Ichiyō nikki* rzadko poświęcają mu dużo uwagi. Nie został również włączony w grono trzynastu mężczyzn życia Ichiyō, o których pisze Kitani Kimie (analizuje on postaci Nakaraia Tōsuia, Shibuyi Saburō, Saitō Ryokuu czy Kōdę Rohana). Zob.: Kitani Kimie, *Higuchi Ichiyō to jūsannin no otokotachi...*, *op.cit.*, 2004.

¹⁰³ Zob.: Kōda Rohan, *Higuchi Ichiyō sono nikki*, [w:] Nagata Ryūtārō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki*, Nagata shobō, Tokio 2005, s. 248.

Żał mi było gałązki sakury, która miałaby zostać zerwana przez kogoś tak niepozornego jak ja. Dlatego powstrzymałam się. Bym jednak nie była jedyną dziś bez kwiatów, wyrwałam jeden z pędów klonu, który – biedactwo – rósł między skałami, bez szans na promienie słońca. Pomyślałam, że zasadzę go w domowym ogrodzie na pamiątkę (ZSIN 1, s. 21).

W sformułowaniu „żał mi gałązki sakury, która miałaby zostać zerwana przez kogoś tak niepozornego jak ja” (*orokanaru mi no taoran ni wa, hana mo sakoso kuchioshikamereba, hikaehaberinu*) pobrzmiewają echa wypowiedzi dawnych dam dworu. Ichiyō wykorzystuje styl *wabun*, którego uczyła się w szkole Haginoya, by stworzyć „pałacowy salon” (*kyūtei saron*) z otaczającej ją rzeczywistości¹⁰⁴. Poprzez wybór stylu *ōchō bungaku* autorka *Dzienników* nawiązuje do klasycznych kanonów piękna oraz do tradycji pisarstwa kobiecego, którego Murasaki Shikibu i Sei Shōnagon są najbardziej znanymi reprezentantkami¹⁰⁵. Krytycy zauważają, że pierwsza pokazywała Ichiyō, jak opisywać rzeczywistość, a druga inspirowała ją do poszukiwania świata idealnego¹⁰⁶. Z jednej strony składnia *Dzienników*, dobór słów, rozbudowane poetyckie zestawienia w istocie mogą nasuwać skojarzenia ze stylem Murasaki Shikibu¹⁰⁷. Ichiyō zdaje się również stylizować siebie na jedną z bohaterek *Genji monogatari*. Nastoletnia Natsuko stanowi uosobienie elegancji i prostoty, przypominając małą Murasaki, która bawi się w ogrodzie pełnym kwiatów wiśni w chwili, gdy książę Genji obserwuje ją z ukrycia¹⁰⁸. Z drugiej strony Ichiyō często bezpośrednio nawiązuje w *Dziennikach* do osoby i twórczości Sei Shōnagon. „Ku niej wyrывa się moje serce” – wyznaje. „Shōnagon nie wpisywała się w ramy ustalone przez świat” (*seken*) – dodaje też, wskazując na łączące ją z autorką *Makura no sōshi* (Zapi-

¹⁰⁴ Zob.: Yamada Yūsaku, *Kyokō toshitenō Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 46.

¹⁰⁵ Współcześnie coraz częściej – niejako w ramach buntu przeciwko literackiemu kanonowi – badacze podkreślają, że wychwalane wcześniej zdolności i umiejętności Ichiyō, w tym jej znajomość klasyki, nie były wśród jej współczesnych niczym wyjątkowym. Talent Ichiyō uznają za „wierzchołek góry lodowej”. Zob. Asada Ahira, Karatani Yukio, *Kindai nihon no hiyō saikō*, [w:] *Kindai nihon no hiyō. Meiji Taishō hen*, red. Karatani Yukio, Kōdansha, Tokio 1998, s. 262. W tym nurcie również Rebecca Copeland podejmuje próbę krytyki odbioru Ichiyō jako „Jedynego Liścia” literatury kobiecej okresu Meiji. Zob.: Rebecca L. Copeland, *The Meiji Woman Writer „Amidst a Forest of Beards”...*, *op.cit.*, s. 383–418.

¹⁰⁶ Zob.: Kikuta Shigeo, *Ichiyō no naka no ‘ōchō’ – sono koten taiken no imi suru mono*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 39.

¹⁰⁷ Suzuki Jun zwraca uwagę na zakorzenienie fragmentu otwierającego *Wakaba kage* w stylistyce *Genji monogatari*. Zob.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu...*, *op. cit.*, s. 75–76.

¹⁰⁸ Zob.: Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, t. 1, [w:] *Nihon koten bungaku taikei*, t. 14, red. Yamagishi Tokuhei, Iwanami shoten, Tokio 1985, s. 183–186. Na podobieństwo *Mi no furu goromo* do *Genji monogatari* zwraca już uwagę Abe Kimio, który nawiązuje do gry z poetyką utworu Murasaki Shikibu w *Takekurabe*. Zob.: Abe Kimio, *‘Takekurabe’ to Higuchi Ichiyō*, Gakuyūsha, Tokio 1949, s. 89. O ile jednak niespełna dziesięcioletnia Murasaki nie jest świadoma tego, że jest obserwowana, i z dziecinną prostotą wyraża złość z powodu ucieczki wróbla – towarzysza zabaw, o tyle szesnastoletnia Ichiyō jest świadoma swojej publiczności. Słuchają jej przecież koleżanki ze szkoły, z którymi współzawodniczyła o poetyckie trofeum nieco wcześniej. Słucha jej również nauczycielka, na której zdaniu Ichiyō bardzo zależy. Pozostają również wszyscy ci – z samą Ichiyō na czele – którzy mają i będą mieli sposobność odczytania tej sceny w *Dziennikach*.

ski spod wezgłowia, 996 [?] r.) poczucie wyobcowania. W odniesieniu do Sei Shōnagon używa obrazu osamotnionego dziecka, do którego będzie powracać w swoich tekstach: „Można porównać Murasaki Shikibu do dziecka ukochanego przez niebiosy, a Sei Shōnagon do dziecka porzuconego gdzieś na mrozie”¹⁰⁹.

Wpis, który powstał niespełna półtora roku po inspirowanym literaturą dworską okresu Heian opisie wizyty w parku Koishikawa, w niczym nie przypomina kwiecistego stylu pierwszego tomu *Dzienników*:

22 roku Meiji, 22 lipca. Zmarł. Natychmiast wysłałam powiadomienie do pana Noshiri w związku z ogłoszeniem w gazecie. Był nieobecny, przychodzi wieczorem. Czas złożenia informacji do gazety mija. Nie zdąży do jutra, ustala na pojutrze (HIZS 3.1, s. 9).

Notatka jest lakoniczna, co można tłumaczyć tragicznym, umykającym słowom doświadczeniem Ichiyō. Ból i rozpacz po śmierci ojca są ukryte w ciszy, a potęguje je kontrast ze stylem wcześniejszych wpisów. Różnice w zapisie są jednak znacznie dalej idące – wpis po śmierci Noriyoshiego jest zdominowany przez ideogramy chińskie. W takim sposobie zapisu Seki Ryōichi dopatruje się wpływów stylu dzienników spisywanych przez ojca pisarki¹¹⁰. Ichiyō celowo wyklucza miękkie, płynne znaki *kana*, jakby chciała graficznie podkreślić swoją nową rolę. Musi teraz wziąć na siebie obowiązki żywiciela rodziny, do których wstępem są zadania bezpośrednio związane ze śmiercią i pogrzebem ojca. Wprawdzie do zapisu wykluczającego *kanę* już nie powróci, jednak postawa obowiązku i odpowiedzialności stanie się jedną z dominujących w *Dziennikach*. W tym sensie wypada się zgodzić z Suzukim, który mówi o „cieniu ojca”, czyli jego ukrytym wpływie na styl Ichiyō¹¹¹.

Zrodzone w wyniku śmierci ojca poczucie samotności i nieprzystawalności do świata staje się „siłą motywującą” (*gendōryoku*) dla Ichiyō, która musi wydorosnąć niemal z dnia na dzień¹¹². Nie znaczy to oczywiście, że wszystkie elementy stylizacji własnej osoby na bohaterkę literatury dworskiej w *Dziennikach* znikają bezpowrotnie¹¹³. Wprawdzie z chwilą śmierci ojca Ichiyō zaczyna tworzyć obraz siebie jako głowy rodziny, ale nadal wzoruje się na Sei Shōnagon czy Murasaki Shikibu. Nastrój tryumfu i bez troski bezpowrotnie znika z *Dzienników* z końcem

¹⁰⁹ Zob.: Higuchi Ichiyō, „Sao no shizuku”, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 769–777.

¹¹⁰ Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 191.

¹¹¹ Zob.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu...*, *op.cit.*, s. 22.

¹¹² Zob.: Yabu Teiko, *Shinshiten shiirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 240.

¹¹³ Zob.: Yamada Yūsaku, *Kyōkō toshiteno Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 50. W rozważaniu problemu stylizacji w *Dziennikach* odwoływałam się również do koncepcji *formalnej mimesis* w celu odczytania napięcia między konwencjami autoprezentacji. Zob.: Michał Głowiński, *On the First-Person Novel*, „New Literary History: Self-Confrontation and Social Vision”, t. 9, nr 1, 1977, s. 103–114; Michał Głowiński, *Document as Novel*, „New Literary History: Literacy, Popular Culture, and the Writing of History”, t. 18, nr 2, 1987, s. 385–401.

Mi no furu goromo, ale marzenia o pisaniu trwają i przejawiają się także w częstych nawiązaniach do poetyki okresu Heian.

Powyższy przykład pozwala wnioskować, że styl w *Dziennikach* jest wykorzystywany do budowania różnych wizerunków Ichiyō, która pojawia się na wstępie jako młoda, utalentowana poetka, by z czasem objawić się jako odważna i zdeterminowana głowa rodziny. Opisane w *Chiri no naka* przejście od marzeń o pisaniu do trudów handlu jest jednym z momentów, w których Ichiyō pozwala sobie otwarcie mówić o swoich łzach i cierpieniu. Gotowa jest nawet wykorzystać owe łzy, by zyskać sympatię wpływowego patrona. Z chwilą, gdy Ichiyō czyni z własnych trudności temat opowieści, „gorące łzy” zastępuje „chłodny uśmiech”, jak zauważa Saitō Ryokuu. Ichiyō zaczyna wówczas opisywać siebie i świat z dystansem, który pozwala jej na (auto)ironiczną pobłażliwość oraz na większą swobodę wyrazu¹¹⁴.

¹¹⁴ Takada Chinami przywołuje znaną frazę Saitō Ryokuu w swojej analizie *Wakaremichi*. Zob.: Takada Chinami, *Higuchi Ichiyō ron e no shatei*, Sōbunsha, Tokio 1997, s. 99. Ryokuu mówi w odniesieniu do *Nigorie* o „chłodnym uśmiechu po szlochu” (*nakite no nochi no reishō*), wskazując na narracyjny dystans późnych opowiadań Ichiyō. Zob.: Nakano Midori, *Kaisetsu – sutekini zokuppoi*, [w:] *Meiji bungaku*, t. 17: *Higuchi Ichiyō*, red. Tsubouchi Yūzō, Chikuma shobō, Tokio 2000, s. 453–454. Matsusaka wiąże ironiczny dystans ze społecznym zaangażowaniem Ichiyō, które dostrzega w późniejszych utworach. Zob.: Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū annai...*, *op.cit.*, s. 353–354.

2. Intymność odkrywana przed czytelnikiem

Dzienniki Ichiyō, jako tekst skupiający się na życiu, doświadczeniach i refleksjach Higuchi Natsuko, należałoby uznać za dziennik intymny¹¹⁵. Prywatny charakter tekstu niewątpliwie wpływa na sposób jego odbioru¹¹⁶. Czytanie *Dzienników* może bowiem przypominać zerkanie na życie ich autorki przez dziurkę od klucza. Krytycy podkreślający ten wymiar utworu Ichiyō powołują się na wypowiedzi jej siostry Kuniko i Baby Kochō, mówiące o przedśmiertnym życzeniu autorki, by *Dzienniki* zostały w całości spalone¹¹⁷. Niezależnie od intencji Ichiyō tekst trafił jednak do czytelnika i nie jest to przypadek odosobniony w historii literatury, jak dowodzi w dyskusji o dziennikach jako intymnych epitektach Gérard Genette¹¹⁸. Co więcej, można zauważyć, że w wielu miejscach *Dzienniki* zakładają obecność odbiorcy, stanowiąc tym samym „wyzwanie rzucone czytelnikowi”¹¹⁹.

¹¹⁵ Por. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 21.

¹¹⁶ Shirasaki podkreśla, że należy wierzyć, iż Ichiyō nie planowała pokazywać innym dzienników. Zob.: Shirasaki Shōichirō, *Higuchi Ichiyō nikki no sekai...*, *op.cit.*, s. 41. Por. też: Odagiri Susumu, *Kindai nihon no nikki 11 – Higuchi Ichiyō no nikki*, „Gunzō”, nr 38 (11), Kōdansha, Tokio 1983, s. 248–260.

¹¹⁷ Zob.: Baba Kochō, *Ichiyō zenshū sue ni*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 41. Droga *Dzienników* do druku i możliwość ich redakcji już po śmierci Ichiyō od dawna zajmuje uwagę badaczy japońskich. Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 181. Zob. też: Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō no nikki...*, *op.cit.*, s. 8–9. Wbrew woli siostry, Kuniko przekazała manuskrypt w ręce Saitō Ryokuu i Baby Kochō. Saitō Ryokuu, powołując się na wolę Ichiyō, miał się sprzeciwić publikacji *Dzienników* i oddać tekst rodzinie. Zob.: Saitō Ryokuu, *Saitō Ryokuu zenshū 2*, red. Ikeda Kazuhiko, Chikuma shobō, Tokio 1994, s. 202. Wówczas zasięgnięto opinii Kōdy Rohana i Moriego Ōgaia, który uznał, że przed publikacją należałoby wykreślić niektóre wpisy. W roku 1908 *Dzienniki* zostały przepisane i trudno dziś stwierdzić, czy w tym procesie nie zostały wykluczone niektóre wpisy. Między 1903 a 1908 rokiem krążyły z ręk do rąk. Ostatecznie *Dzienniki* zostały wydane w maju 1912 roku w wydawnictwie Hakubunkan jako jeden z tomów *Ichiyō zenshū*. Baba Kochō miał dodawać znaki interpunkcyjne. Zob.: Takada Chinami, *Chūshaku: Ichiyō nikki – Meiji 28.05 – Meiji 29.01*, „Bungaku”, nr 10 (1), Iwanami shoten, Tokio 1999, s. 89. Baba Kochō zaznacza, że nie skrócił *Dzienników* i niczego z nich nie usunął. Zob.: Baba Kochō, *Ichiyō zenshū sue ni...*, *op.cit.*, s. 40. Zob. też: Baba Kochō, *Ichiyō no nikki*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Uejii, Tokio 2000, s. 405–424. Publikacja *Dzienników* miała wywołać zamieszanie w świecie literatów i krytyków. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 89–99.

¹¹⁸ Zob.: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Nowy Jork, Melbourne 1997, s. 387.

¹¹⁹ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 23.

2.1. „Styl mój nie jest kwiecisty (...)”

Napięcie pomiędzy prywatnym charakterem *Dzienników* Ichiyō a ich otwarciem na świat zewnętrzny i istniejącego tam czytelnika jest wyczuwalne od pierwszych stron tekstu. Autorka rozpoczyna tom *Wakaba kage* od podkreślenia intymności swoich codziennych zapisków. Pierwszy akapit można uznać za jej „pamiętnikarski” manifest, dlatego warto go tutaj przytoczyć:

Bywa, że czasem zadrży me serce, gdy zachwyci się kwieciem bądź gdy ujmie je widok księżycy. Mówią, że jeśli człowiek nie wypowie tego, co czuje, może popaść w przygnębienie. Dlatego też postanowiłam spisywać moje radości i smutki – wszystko to, co kłębi się w mej głowie. Oczywiście nie są to zapiski, które oczy innych ludzi winny oglądać. Dlatego też styl mój nie jest kwiecisty, a wyrazom brak piękna. Myślę zapisywać wprost to, co czuję. Wstyd mi na samą myśl, że nieraz mogę wydać się zadufana. Moje grubiaństwo stanie się niechybnie powodem do śmiechu. Już tytuł, który nadałam, brzmi wszak przesadnie. Nie kryje się za nim jednak pragnienie wzrostu w przyszłości (ZSIN 1, s. 46).

Nietrudno odnaleźć w tym fragmencie inspiracje literaturą okresu Heian – zwłaszcza szkicami autorstwa Sei Shōnagon oraz literackimi dziennikami Murasaki Shikibu¹²⁰. Ichiyō bardzo skrupulatnie dobiera słowa i nadaje im rytm pełen elegancji i prostoty jednocześnie. Dzięki temu – by odwołać się do sformułowania Suzukiego – „zamienia prawdę natury w prawdę serca” (*shizen no makoto o kokoro no makoto ni okikae*)¹²¹.

Nawiązania stylistyczne do twórczości Sei Shōnagon można znaleźć także później w *Dziennikach*, na przykład w opisie wieczoru wiosną z *Fude susabi*, gdzie Ichiyō w stylu *zuihitsu* szkicuje zjawiska przyrody: „Tyle mówi się o wiosennym świecie. Mnie tęskno jednak za wiosennymi wieczorami. Ta cisza... kiedy po dniu pełnym zajęć cień drzew ciemnieje, a gawrony wracają do gniazd... To lubię...” (ZSIN 1, s. 105). Jej wypowiedź jest nawiązaniem do *Makura no sōshi*, gdzie Sei Shōnagon notuje: „Ach, te wiosenne świty. Zarys wzgórz bieleje coraz wyraźniej, jaśniej delikatną czerwienią, otoczony chmurami zabarwionymi purpurą...”¹²².

¹²⁰ Shioda Ryōhei wymienia utwory Sei Shōnagon i Murasaki Shikibu – obok *Ise monogatari*, *Taketori monogatari*, *Tosa nikki*, *Tsurezuregusa*, *Heike monogatari* – jako główne źródła odwołań w twórczości Higuchi Ichiyō. Zob.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 93–94. Yamane analizuje podobieństwa w słownictwie i obrazowaniu między *Dziennikami* Ichiyō a *Tsurezuregusa*. Zob.: Yamane Kenkichi, *Higuchi Ichiyō no bungaku*, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 136–148.

¹²¹ Zob.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu...*, *op.cit.*, s. 52. Suzuki Tomi zauważa, że wybór, przed jakim stawali pisarze Meiji, nie ograniczał się do stylu klasycznego i *genbunitchi* (stylu łączącego mowę potoczną z językiem pisanym), ale dotyczył wielu odcieni języka, wśród których mogła przeważać tradycja ustna lub pisemna. W związku z tym należy uznać, że Miyake Kaho i Ichiyō, choć odwoływały się do tradycji pisanej japońszczyzny, eksperymentowały z formą w znacznie większym stopniu, aniżeli zwykło się to uznawać. Zob.: Suzuki Tomi, *Women and the Position of the Novel 1880s, 1930s*, [w:] *Performing „Nation”: Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880–1940*, red. Doris Croissant, Catherine Vance Yeh and Joshua S. Mostow, Brill, Leiden, Boston 2008, s. 164–165.

¹²² Por.: Sei Shōnagon, *Makura no sōshi...*, *op.cit.*, s. 25.

Podkreślanie intymności *Dzienników* można również rozpatrywać jako element wpływu Sei Shōnagon, która zaznacza: „nigdy nie planowałam pokazywać tych zapisków innym, więc zamieściłam w nich to, o czym tylko pomyślałam, nawet rzeczy dziwne czy niemiłe”¹²³. Uwagę dzisiejszego czytelnika zwraca stylizacja na język dam dworu okresu Heian. Należy jednak przypuszczać, że współczesne Ichiyō dobrze urodzone i wykształcone dziewczęta nierzadko stosowały *gabuntai* (dosł. „formę zdań eleganckich”) – styl literacki zakorzeniony w klasycznej tradycji – by wyrażać na piśmie swoje doświadczenia i uczucia¹²⁴. Język pisany był dla nich źródłem poetyckich obrazów i fraz, z którego nauczyły się czerpać na własne potrzeby. Wybór stylu, jakim posługiwały się niegdyś damy dworu, pozwalał im również postrzegać siebie jako ich następczynię.

Dbłość o styl w *Dziennikach* musi prowadzić do wniosku, że forma była dla Ichiyō istotna, co stoi w jawnej sprzeczności z wypowiedziami autorki, tłumaczącej niedoskonałości swoich zapisków: „styl mój nie jest kwiecisty, a wyrazom brak piękna”. W kontekście jej wyraźnych artystycznych wysiłków przeproszenie za niewyrafinowany styl i nadmiernie prosty język można uznać za kokieteryę lub za dowód skromności, która również jest elementem obranego przez nią stylu. Uwagi o sposobie pisania, w tym tłumaczenie stylistycznych braków, muszą jednak skłaniać do zastanowienia się nad adresatem. Czy jest to zabieg jedynie retoryczny? Czy może Ichiyō wychodzi naprzeciw oczekiwaniom czytelnika? Mimo iż autorka podkreśla, że „nie są to zapiski, które oczy innych ludzi winny oglądać”, wyraźnie przeczuwa obecność kogoś, kto będzie czytał i oceniał jej *Dzienniki*.

2.2. W cieniu młodych liści

O ile w pierwszym tomie *Dzienników* (*Mi no furu goromo: maki no ichi*) wpływ czytelnika jest jedynie zasygnalizowany, o tyle w drugim (*Wakaba kage*) nabiera on realnego kształtu. Ichiyō otwarcie zauważa, że może się wydać czytelnikowi zadufana lub nieokrzesana, a tym samym stać się obiektem jego kpin i żartów. Świadomość, że jej zapiski zostaną odczytane, z jeszcze większą mocą objawia się na końcu tomu:

Mówią, że stan oświecenia nie różni się od codzienności. Tym samym przeszłość, kiedy byłam zagubiona, i czas obecny, gdy oczy me otwarte szeroko, są podobne do siebie. Czy ten mój dziennik, *W cieniu młodych liści*, to początek zbłądzenia, czy raczej droga do prawdy? Może wiersz pomoże temu, kto przeczyta te słowa, gdy to drzewo już zeschnie, zrozumieć,

¹²³ Zob.: *ibidem*, s. 254. Por. też wpis kończący *Makura no sōshi*, którego autorstwo pozostaje kwestią dyskusyjną, *ibidem*, s. 462.

¹²⁴ Zob.: Tanada Teruyoshi, *Seikei nikki no tanjō. Eiinban 'Wakaba kage' o yomu*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 48.

co czuję: nawet jeśli wkrótce miałoby obumrzeć... to samotne drzewo... niech wciąż wzrasta (*kareki no nochi ni miru hito araba tote: nao shigere kuraku naru tomo hitokodachi*) (ZSIN 1, s. 65).

Pisanie dzienników stanowi dla Ichiyō próbę zrozumienia siebie, swojej roli w pełnym cierpienia ulotnym świecie *ukiyo*. Autorka podkreśla, poprzez poetycką analogię ze światem przyrody, że zagubienie i oświecenie (*satori*) to nieodłączne aspekty tego samego procesu, dwa etapy jednej drogi. W tym sformułowaniu porównują echa buddyjskiej nauki *shōji soku nehan* o tożsamości nirwany (ostatecznego wyzwolenia) i samsary (doczesnego świata)¹²⁵. Poprzez nawiązania do buddyzmu Ichiyō przypomina również o konotacjach *ukiyo*, złożenia pierwotnie zapisywanego z wykorzystaniem ideogramu *uki* oznaczającego cierpienie, który dopiero w czasie rozkwitu kultury mieszczańskiej został zastąpiony homonimicznym znakiem oznaczającym „płynąć, płynący”¹²⁶. Z jednej strony *Dzienniki* są dla ich autorki miejscem schronienia przed cierpieniem będącym nieodłączną częścią doczesności. Z drugiej – są zapisem jej stanu ducha adresowanym do odbiorcy. Autorka rozważa możliwość, iż jej prywatne zapiski mogą być przez kogoś odczytane, a nawet kieruje do owego czytelnika utwór *waka*, który ma dopomóc mu w zrozumieniu jej uczuć. Ujmuje swoje życie metaforycznie: jest niczym samotne, pojedyncze drzewo wypuszczające liście, z których każdy jest równocześnie znakiem życia i zapowiedzią końca. W ten sposób buddyjska refleksja łącząca nirwanę i doczesne cierpienia staje się metaforą jej doświadczenia.

Wyrażenie *kareki* („zeschnięte drzewo”) dopełnia obrazu *wakaba* („młodych liści”) z cytowanego wcześniej utworu otwierającego drugi tom *Dzienników*. „Kiedy to drzewo uschnie...” – w tych słowach porównują echa Horacjańskiego *non omnis moriar*, a zamysł pisania *Dzienników* nabiera cech walki o przetrwanie w pamięci potomnych. Pisanie jest przecież nie tylko szukaniem schronienia przed doczesnością, ale także próbą przeciwstawienia się ulotności świata. Obraz liści będzie zatem powracał w *Dziennikach*. W *Nikki (Dzienniki)* z maja 1893 roku czytamy: „ten świat może nie jest zupełnie złocony. Tak już jest, że kiedy wzrasta nowy liść, stary usycha” (ZSIN 2, s. 445). Tutaj również liść według Ichiyō łączy w sobie życie i śmierć, radość wzrostu i cierpienie związane z przemijaniem.

¹²⁵ Dziękuję za cenny komentarz prof. Agnieszce Kozyrze. Zob.: Sueki Fumihiko, *Two Seemingly Contradictory Aspects of the Teaching of Innate Enlightenment (hongaku) in Medieval Japan*, „Japanese Journal of Religious Studies”, 22/1–2, 1995, s. 3–16.

¹²⁶ Zob.: Ikegami Eiko, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, Cambridge University Press, New York 2005, s. 266.

2.3. Paradoks czytelnika

Skoro niemal od pierwszych stron czytelnik zostaje wpisany w świat przedstawiony *Dzienników*, trudno jego obecność zignorować, dając wiarę zapewnieniom Ichiyō, że jej zapiski mają charakter jedynie prywatny. Zwłaszcza że obecność czytelnika w *Dziennikach* nie tylko wpływa na ich warstwę stylistyczną i retoryczną, ale również determinuje ich treść. W tomie *Nikki (Dzienniki)* z kwietnia 1892 roku Ichiyō wyznaje na wstępie:

Z pewnością nie powinnam tego pokazywać innym. Jednak kiedy powracam myślami do swojej przeszłości, dostrzegam, że wiele tam sytuacji niebezpiecznych, wręcz szalonych. Jeśli inni ludzie dowiedzieliby się o tym, uznaliby najpewniej, że to czyni kogoś, kto postradał zmysły (ZSIN 2, s. 128)¹²⁷.

Ponownie mamy do czynienia z „paradoksem czytelnika”, który z natury swej jest pochodną paradoksu związanego z tym, że „absolutna poufność możliwa jest tylko w milczeniu”¹²⁸. Z jednej strony autorka zastrzega, że nikt poza nią nie powinien oglądać tego tekstu; z drugiej jednak perspektywa spojrzenia kogoś z zewnątrz skłania ją do podejmowania oceny własnej przeszłości, a nawet do przemilczenia tego, co mogłoby się spotkać z krytyką czytelnika.

2.4. Prywatność dzienników w Japonii

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że badacze *nikki* i *nikki bungaku* wskazują na różnice w rozumieniu dzienników i pamiętników w Japonii, gdzie istniał zwyczaj odczytywania swoich zapisków pozostałym członkom rodziny¹²⁹. Co więcej, nawet bardzo prywatne teksty, takie jak *Kagerō nikki*, są postrzegane jako pisane dla odbiorcy (we wskazanym przykładzie odbiorcą miał być syn autorki – Michitsuna). Ichiyō – mimo iż nie pisze wprost o odczytywaniu swoich wpisów mamie czy siostrze – wspomina, że Kuniko czyta jej swój dziennik, prosząc o ocenę. „Przeczytałam dziennik Kuniko. Bardzo ładnie piszesz – pochwaliłam ją” (ZSIN 2, s. 66)¹³⁰. Przytacza również epizod, w którym nauczycielka Naka-

¹²⁷ Ichiyō posługuje się terminami *monoguruoshi* (szalona) i *kyūjin* (szaleniec), co wpisuje się w jej opowieści o kobietach niespełniających pokładanych w nich przez otoczenie oczekiwań.

¹²⁸ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 16.

¹²⁹ Nishikawa Yūko, *Higuchi Ichiyō no moderunite*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 71–72. W Japonii dzienniki nie były utożsamiane z tekstami prywatnymi, często były odczytywane bliskim – *ie no nikki* („dzienniki domowe”) oraz pozostawiane rodzinie, potomkom. Yamada Yūsaku również wspomina o tradycji odczytywania dzienników innym członkom rodziny. Zob.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 15.

¹³⁰ Ichiyō wspomina odczytywanie fragmentów powieści matce i siostrze (ZSIN 2, s. 131) oraz cytuje wymiany wierszy między sobą i Kuniko w postaci poetyckiego dialogu (ZSIN 2, s. 354).

jima Utako pokazuje jej swoje prywatne zapiski, podkreślając przy tym: „Tego tomu nie powinnam nikomu pokazywać. Przed tobą jednak nie mam tajemnic” (ZSIN 2, s. 105). Wprawdzie wypowiedź nauczycielki jest przytoczona przede wszystkim w celu podkreślenia wyjątkowej pozycji Ichiyō w szkole Haginoya, to jednak wpisuje się również w dyskusję o potencjalnym czytelniku tekstu, który z założenia jest prywatny.

Tymczasem analiza *Dzienników* pozwala dostrzec obecnego tam odbiorcę zgodnie z uwagą Arystotelesa o trzech uniwersalnych elementach mowy: adresacie, przedmiocie i odbiorcy¹³¹. Kiedy Ichiyō odwołuje się, w sposób zilustrowany powyższymi cytatami, do potencjalnego czytelnika, czyni go jednym z bohaterów tekstu – tym, który zmusza ją do myślenia o sobie i pozwala jej siebie definiować. Za sprawą czytelnika Ichiyō skupia się na wpływach z zewnątrz, co sprawia, że *Dzienniki* stają się „tekstem otwartym” – by użyć sformułowania Yamady Yūsaku¹³².

Nie ulega wątpliwości, że Ichiyō sama jest pierwszym czytelnikiem *Dzienników*¹³³. Istnieją przypuszczenia, że długo pracowała nad kolejnymi wpisami, odczytywała je wielokrotnie, kompilowała i zmieniała¹³⁴. Nie jest wykluczone, że istniało kilka wersji wpisów, mimo że nie przetrwały one do dziś. O takiej możliwości świadczyć by mogły również tak zwane puste wpisy, czyli porozsiewane po *Dziennikach* daty, którym nie towarzyszy żadna treść, bądź wpisy niedokończone, przerwane – jak wypowiedź Nakaraia kończąca tom *Yomogi'u nikki* (Pamiętniki porośłe zielskiem)¹³⁵. Zabiegi redakcyjne Ichiyō można tłumaczyć jej próbą odpowiedzi na oczekiwania czytelnika, w tym na własne oczekiwania.

¹³¹ Zob. Arystoteles, *Retoryka, Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 75. Przywołane w: Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 26.

¹³² Zob.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 15–16.

¹³³ Zob.: Noguchi Takehiko, *Ichiyō nikki no gabuntai to sanbun – joryū nikki bungaku no fukken*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 29 (13), 1984, s. 63.

¹³⁴ Shirasaki jest zdania, że Ichiyō wielokrotnie wracała do wpisów w *Dziennikach* z pozycji czytelnika i krytyka. Zob.: Shirasaki Shōichirō, *Higuchi Ichiyō nikki no sekai...*, *op.cit.*, s. 42–43. Noguchi Takehiko mówi z kolei o „statusie «ja» pisarki jako immanentnego czytelnika” (*naizai suru dokusha toshiteno jiko no mibun*). Zob.: Noguchi Takehiko, *Ichiyō nikki no gabuntai to sanbun – joryū nikki bungaku no fukken*, *op.cit.*, s. 63. Kan Satoko i Yamada Yūsaku wskazują, że *Dzienniki* mogły być przepisywane, redagowane i zmieniane przez samą Ichiyō. Zob.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 22. Częsty rozdźwięk między treścią i wyrażanymi emocjami a stylem pisma/formą również sugeruje, że Ichiyō mogła poprawiać tekst dzienników (przepisywać zwłaszcza akapity związane z jej związkiem z Nakaraiem).

¹³⁵ Tak zwane puste miejsca są przedmiotem dyskusji badaczy *Dzienników*, którzy zastanawiają się, czy są one wyrazem świadomego pominięcia oraz jakie niosą znaczenie dla narracji *Dzienników*. Zob.: Odagiri Susumu, *Kindai nihon no nikki 11...*, *op.cit.*, s. 257. Wada Yoshie twierdzi, że Ichiyō kierowała się chęcią utrzymania własnego nienagannego wizerunku – także w relacji z Nakaraiem. Zob.: Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō no nikki...*, *op.cit.*, s. 65–70. Por.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru. Higuchi Ichiyō no koi...*, *op.cit.*, s. 145. Izumi Kyōka w *Usukōbai* (Czerwieńjące śliwy, 1939) przedstawia Ichiyō jako postać wielowymiarową także dzięki wykorzystaniu interpretacji owych „pustych miejsc” (*kūhaku*) w *Dziennikach*. Zob.: Yoshida Masashi, *Izumi Kyōka no naka no*

2.5. „Możliwy intruz”

Jak zauważa Małgorzata Czermińska, „myśl o sobie-drugim prowadzi też do myśli o naprawdę drugim, o możliwym intruzie. O Innym, przyszłym czytelniku wyznań, pisanych początkowo tylko dla siebie”¹³⁶. Taki proces zwracania się ku czytelnikowi można zaobserwować w *Dziennikach*. Świadoma tego, że może zostać oceniona krytycznie przez innych, Ichiyō pomija niektóre wydarzenia, a z innych się tłumaczy z obawy przed wyśmianiem lub niezrozumieniem. Kiedy odwiedza Nakaraia, który został pierwszym promotorem jej literackiej kariery, i nie zastaje go w domu, ciekawość i niepokój popychają ją do sprawdzenia, czy rzeczywiście wyjechał. Wchodzi wówczas do jego pokoju i rozgląda się uważnie. W chwilę później jednak spostrzega z obawą, że może zostać potępiona przez kogoś, kto dostrzegłby jej zachowanie, lub przez kogoś, kto przeczytałby jej wpis. Natychmiast więc wykazuje skruchę:

Kiedys nie byłam tak lekkomyślna i wścibska. Z wiekiem stałam się mniej wrażliwa i, na dodatek, nieprzyzwoita. Strach pomyśleć, co powiedzieliby ludzie, gdyby o tym wiedzieli. Zaczęliby pewnie plotkować o mnie i Profesorze. Jakże tak być może? (ZSIN 2, s. 35)

We fragmencie zacytowanym powyżej Ichiyō przechodzi od autoanalizy do refleksji na temat możliwej oceny własnych zachowań przez kogoś z zewnątrz. Przyznaje, że obawia się krytyki i plotek, na które mogłoby ją narazić opisane w *Dziennikach* zachowanie.

W tomie *Fude susabi* (Zabawy pędzlem) datowanym na czerwiec–wrzesień 1891 roku, który charakterem przypomina luźno powiązane z sobą szkice *zuhiitsu*, będące błyskotliwymi komentarzami otaczającej rzeczywistości, Ichiyō wyznaje¹³⁷:

Codziennie dużo widzę i słyszę, o wielu sprawach rozmyślam. Kiedy dni i miesiące przemina – niczym przetaczające się chmury, jak płynący strumień – wracam do tego, co było, w myślach, myśli przelewam na papier. Trudne, podniosłe tematy pomijam. Spisuję nie-spójnie to, co dobrze mi znane, pokryte pyłem tego świata. Bez celu, ot, by pozostało spisane (ZSIN 1, s. 105).

Powyższy wpis stanowi interesujący obraz procesu pisania Ichiyō, która nie skupia się na uchwyceniu chwili, na zapisywaniu „tu i teraz”, ale wydobywa z pamięci wydarzenia, które chce i potrafi przekazać. Proces ten następuje w ramach naturalnego rytmu spisywania *Dzienników*, w których Ichiyō rankiem notuje wy-

Ichiyō. Usukōbai o chūshin to shite, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 246–268.

¹³⁶ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 23.

¹³⁷ Redaktorzy *Dzienników* tłumaczą, że często trudno odróżnić wpisy pamiętnikarskie od esejów czy spisywanych wrażeń (*kansōbun*). Zob.: Noguchi Seki, *Higuchi Ichiyō nikki seiritsu saikō*, t. 1, „Kokugakuin zasshi”, nr 62 (12), 1965, s. 64–65. Por.: Noguchi Seki, *Higuchi Ichiyō nikki seiritsu saikō*, t. 2, „Kokugakuin zasshi”, nr 69 (7), 1968, s. 24–25.

darzenia z dnia poprzedniego¹³⁸. Wprawdzie autorka wielokrotnie podkreśla, że jej zapiski są chaotyczne, utrzymane w duchu luźnych notatek, jednak zdradza równocześnie, że pisze o wydarzeniach, które minęły i do których zdążyła już nabrać narratorskiego dystansu¹³⁹. Wyrażenie *Fuji no kemuri no noboritaru* (dosł. „gdzie wzbija się dym Fuji”) metaforycznie ujmując treści „wysokie”, ale także trudne do oddania na papierze. Zamyśl unikania tematów trudnych, a także gry ze wspomnieniami, które są starannie wydobywane z przeszłości, widoczne są również w tytule tomu: *Zabawy pędzlem*.

Zdarza się czasem, że Ichiyō sugeruje, jakie treści zostają w jej *Dziennikach* pominięte. Przykładem może być wpis dotyczący jednego ze spotkań z Nakaraiem¹⁴⁰. Ichiyō po rozmowie z nauczycielem przyznaje, że nie wszystko może i chce powierzyć dziennikowi, mimo iż wcześniej deklarowała, że nikt poza nią z założenia nie ma do jej zapisków dostępu:

Nie potrafię powierzyć kartom wszystkiego tego, o czym rozmawialiśmy. Czuję się nie-swojo na myśl o niektórych poruszanych tematach. Trudno mi rozeznąć w tej chwili, czy wypada mi o nich w ogóle wspominać. Będę szczęśliwa, gdy z biegiem dni, miesięcy nadejdzie czas, kiedy będę mogła z radością myśleć o tym jako o przeszłości. Dlatego teraz nie napiszę o tym tutaj (ZSIN 1, s. 62).

Ichiyō porusza w tym miejscu jeden z tematów „trudnych”, treść rozmowy z Nakaraiem prowadzi ją bowiem do smutnych rozmyślań o odebraniu sobie życia, które następują po zacytowanym wyżej wpisie. Aluzyjność i elipsy w tekście sprawiają, że krytycy do dziś zastanawiają się nad tym, co mogło wyrzucić tak wielki wpływ na Ichiyō. Jedni uznają, że Nakarai musiał skrytykować fragment opowiadania, który młoda pisarka mu przyniosła. Inni twierdzą, że wzburzenie Ichiyō jest związane z jakimś intymnym wydarzeniem pomiędzy uczennicą a jej mentorem¹⁴¹. Najistotniejsze wydaje się jednak, że Ichiyō decyduje się pozostawić przebieg jej rozmowy z Nakaraiem niewypowiedziany, przyznając, że czyni tak z obawy, iż może zostać źle oceniona. Powstrzymuje ją nie tylko perspektywa bycia krytykowaną przez innych, ale także obawa przed potępieniem samej siebie. Dlatego też powraca do postulowanej metody zapisywania w *Dziennikach* wydarzeń po upływie czasu w postaci wspomnień.

¹³⁸ Zob.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 22.

¹³⁹ Ichiyō porównywała siebie często do Sei Shōnagon, którą ceniła przede wszystkim jako mądrą, wykształconą i niezależną kobietę. Wzorowanie siebie na innych postaciach ze świata literatury, jak słusznie twierdzi Masuda, jest również elementem autokreacji Ichiyō. Zob.: Masuda Mizuko, *Higuchi Ichiyō*, Shintensha, Tokio 1998, s. 199.

¹⁴⁰ W stosunku do Nakaraia Ichiyō używa honoryfikatywnego zaimka *ushi* (współcześnie *shi*). Zob.: Kamei Hideo, *Kaku onna e no sutorateiji. Ichiyō nikki no buntai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, t. 41 (2), Gakutōsha, Tokio 1996, s. 28.

¹⁴¹ Zob.: Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō no nikki...*, *op.cit.*, s. 71–75.

3. Higuchi Ichiyō – opowiadająca i opowiadana

Niniejszy rozdział jest poświęcony analizie sposobu, w jaki Ichiyō opowiada o sobie w *Dziennikach*. W tekście dominuje punkt widzenia Higuchi Ichiyō. Zdarza się jednak, że autorka oddaje perspektywy i uczucia innych postaci¹⁴². Wykorzystuje przy tym możliwości japońszczyzny, która nie wykazuje typowego dla wielu języków europejskich przywiązania do zaimków osobowych. Zdarza się również, że pisze o sobie z pozycji obserwatora, odwołując się – jak we fragmentach przytoczonych wcześniej – do motywów liści i drzew.

3.1. Pseudonim „Ichiyō” i jego symbolika

Motyw cienia rzucanego przez liście, często występujący w *Dziennikach*, można odnieść bezpośrednio do osoby Higuchi Natsuko. Zgodnie z panującym w szkole Haginoya zwyczajem uczęszczające tam młode adeptki sztuki poetyckiej miały wybierać sobie artystyczne pseudonimy, którymi podpisywały kierowaną do siebie wzajemnie korespondencję¹⁴³. Natsuko najpierw wybrała pseudonim „Ochiba” (dosł. „Opadły Liść”). Ostatecznie na kartach historii zapisała się jako „Ichiyō”, co oznacza dosłownie „Pojedynczy Liść” (*ha* to japońskie czytanie ideogramu „liść”, który w pseudonimie autorki czytany jest jako *yō*). Miyake Kaho, która próbowała doszukiwać się w tym sformułowaniu poetyckich konotacji, dociekała, czy „Ichiyō” może oznaczać liść paulowni, sercowaty, o pikowanych brzegach, częsty motyw herbów rodowych. W odpowiedzi na jej pytanie Ichiyō sprostowała, iż „jeden liść” w jej pseudonimie nawiązuje do trzciny (jap. *ashi*), na której Bodhidharma, patriarcha buddyzmu zen, miał przepłynąć rzekę Jangcy po uzyskaniu oświecenia. Postać patriarchy, któremu zgodnie z tradycją w wyniku długotrwałej medytacji zanikły nogi (jap. *ashi*), staje się w tym kontekście symbolem ubóstwa i wyrzeczenia. W języku japońskim takie skojarzenie zostało utrwalone frazeologicznie: fraza *ashi ga nai* („nie mieć nóg”) odwołuje się bezpośrednio do obrazu Bodhidharmy, a oznacza tyle, co „nic nie posiadać”. Ichiyō wykorzystuje postać Bodhidharmy, a także homoniemię słów „trzcina” (*ashi*) i „nogi” (*ashi*),

¹⁴² Nagata Ryūtarō mówi o uwiecznionych w *Dziennikach* niezliczonych portretach psychologicznych i relacjach międzyludzkich. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 13.

¹⁴³ Zob.: Matsusaka Toshio, *Chichi ni suterareta watashi wa ochiba...*, *op.cit.*, s. 170.

by wytłumaczyć Miyake Kaho, iż jej pseudonim jest świadectwem ubóstwa¹⁴⁴. W tym kontekście również tytuł *Wakaba kage* (W cieniu młodych liści) nabiera nowego znaczenia. Pisarka chowa się za nowym imieniem, w cieniu słów, skąd może tworzyć na kartach *Dzienników* swoje wizerunki.

3.2. „Liście bukowca w kłopotcie (...)”

Tom *Nikki* z 1893 roku, w którym Ichiyō tłumaczy, dlaczego zdecydowała się zrezygnować z pisania i otworzyć sklep, zawiera sformułowanie dające wyraz jej autoironii: *shibashii no ha no komatta koto nari* (dosł. „liście bukowca znalazły się w kłopotcie”, ZSIN 3, s. 25). Pisarka posługuje się obrazem liścia rośliny z rodziny bukowatych (*shibashii* – *Castanopsis*), drobnym i wiotkim, podkreślając tym samym niewielki dobytek, jaki znajduje się w posiadaniu rodziny Higuchi, przed którą piętrzą się trudności finansowe. Ciężar prowadzenia sklepu spoczywa na barkach Ichiyō – „Samotnego Liścia”. Jest zrozumiałe, że w kłopotcie znalazły się nie liście bukowca, lecz przywołana przez motyw liścia (*ha*) Ichiyō.

Autoreferencje w *Dziennikach* często dowodzą poczucia humoru autorki. W *Yomogi'u nikki* z 26 lutego 1893 roku Ichiyō wspomina, że ktoś nazwał ją „kobietą zwichrowaną, ekscentryczną” (*tsumujimagari no joshi*). Takie określenie staje się dla niej okazją do żartów wypowiedzianych przez męża Miyake Kaho¹⁴⁵, który droczy się z Ichiyō: „Czy to prawda? Zawsze ma włosy skręcone w dwa koki na czubku głowy, więc sam już nie wiem” (ZSIN 2, s. 347). Jego żart wykorzystuje grę obrazów wokół słów *tsumuji* (kok) i *ichyōgaeshi* (dwa koki zawinięte do środka w formie obręczy – sposób, w jaki kobiety zwykły upinać swoje włosy). *Ichyōgaeshi* z kolei wiąże się fonetycznie z pseudonimem „Ichiyō”. W ten sposób określenie „kobieta zwichrowana” zostaje obrócone w żart, którego zacytowanie pozwala Ichiyō na pokazanie dystansu wobec siebie samej. Zamieszczając ten epizod w *Dziennikach*, autorka utrwala także skojarzenie swojej osoby z ekscentrycznością i nieprzystawalnością do zewnętrznego świata, a przez to również z wyjątkowością. Cechy te są charakterystyczne dla jej obrazów siebie w *Dziennikach*, a także dla wielu bohaterek jej opowiadań.

Gra własnym wizerunkiem – także poprzez akcentowanie dystansu wobec siebie – najpełniej objawia się w tomach *Chiri no naka*, zwłaszcza we fragmentach poświęconych relacji Ichiyō z Kusaką Yoshitaką, która jest przedmiotem analizy w drugiej części książki, w rozdziale *Jesienny Księżyc*. W tym miejscu warto podkreślić, że kiedy Ichiyō odwiedza Kusakę po raz pierwszy, zapytana przy wejściu o imię podaje pseudonim „Akizuki” („Jesienny Księżyc”, ZSIN 2, s. 173).

¹⁴⁴ Na temat historii pseudonimu Ichiyō zob. też: Tomatsu Izumi, *Higuchi Ichiyō: hito to bungaku*, Bensei shuppan, Tokio 2008, s. 88–90.

¹⁴⁵ Miyake Setsurei (1860–1945), krytyk, myśliciel i komentator społeczny, publikujący m.in. w czasopiśmie „Nihonjin” (Japończyk).

Z jednej strony fikcyjne imię – inne aniżeli artystyczny pseudonim „Ichiyō” – podkreśla niecodzienny charakter jej wizyty; z drugiej skłania czytelnika do tego, by spojrzeć na używającą go Ichiyō jako na nowo stworzoną bohaterkę przedstawianych wydarzeń. Nie należy również zapominać o literackich konotacjach tego imienia. Akizuki jest nie tylko eleganckie, ale dodatkowo ewokuje obraz jesieni, która „z powodu częstych opadów deszczu i zmian w przyrodzie wywoływała nostalgię, uświadamiając szybki i bezlitosny upływ czasu”¹⁴⁶. Słowo *aki*, w zależności od zapisu, może oznaczać zarówno „jesień”, jak i „znudzenie nadmiarem”, co sprawia, że „jesienny księżyc” staje się równocześnie poetyckim określeniem zmienności ludzkich uczuć (*kokoro no aki*). Tym samym kontekst tradycji literackiej pozwala na wydobywanie nowych znaczeń imienia, które są wykorzystywane do gry z budowanym wizerunkiem Ichiyō.

3.3. Czas opowieści

Dzięki tworzeniu związków pomiędzy relacjonowanymi zdarzeniami, dowolnym wydłużaniem bądź skracaniem ich w czasie, a także poprzez zmianę perspektywy narracji Ichiyō tworzy swoje wizerunki tak, jak buduje się postaci literackie¹⁴⁷. Wprawdzie najczęściej opatruje poszczególne wpisy datami dziennymi, które wyznaczają ramy opisywanych wydarzeń, jednak wnikliwa lektura *Dzienników* pozwala dostrzec, że te ramy tylko pozornie nadają ład opowieści i że dualizm czasu wydarzeń i czasu narracji jest wykorzystywany przez nią wielokrotnie do celów artystycznych. Co więcej, narzucona datami chronologia *Dzienników* nie raz okazuje się zwodnicza. Tanada, na przykład, zwraca uwagę na znaczną dowolność, jaką wykazuje autorka *Dzienników* w trzymaniu się ram czasowych. Dowodzi, że mogła mieć w zwyczaju pisanie dziennika o poranku, łącząc i mieszając wydarzenia z dwu i więcej dni¹⁴⁸.

Jednym z podstawowych zabiegów narracyjnych w *Dziennikach* jest antycypacja, której ciekawy przykład pojawia się w *Yomogi'u nikki* (Pamiętniki porośle zielskiem), w których Ichiyō wprowadza na początku, pod postacią ogólnego komentarza, temat szkodliwości plotek (ZSIN 1, s. 155). Za sprawą ostrzeżenia włożonego w usta siostry Kuniko sygnalizuje charakter pomówień, których ofiarą sama może się stać. Przedstawiona w *Dziennikach* jako osoba łagodna i zawsze gotowa przyjść starszej siostrze z pomocą Kuniko zwraca uwagę na niebezpieczeństwo związane z Nakaraiem:

¹⁴⁶ Zob.: Iwona Kordzińska-Nawrocka, *Japońska miłość dworska*, TRIO, Warszawa 2005, s. 172.

¹⁴⁷ Trwanie rozumiane jest za Gérardem Genette'em i Davidem Lodge'em jako proporcja czasu wydarzeń przedstawionych do ich prawdopodobnego trwania w odbiorze czytelnika. Zob.: David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, Londyn 1992, s. 187.

¹⁴⁸ Zob.: Tanada Teruyoshi, *Ame no monogatari/sono hoka. Ichiyō nikki ni okeru tenki jujitsu o megutte*, „Jissen kokubungaku”, nr 62, 2002, s. 86–91.

Cóż, Nakarai jest dziennikarzem. Czegóż się po nim spodziewać. Znasz to przysłowie, kto z kim przestaje takim się staje... Kiedyś możesz doświadczyć tego na własnej skórze. Zachowanie Nakaraia pozostawia wiele do życzenia. Nie można mu ufać. Wygląda na to, że nie jest taką wspaniałą osobą, za jaką go uważasz (ZSIN 1, s. 162–163).

Uwaga Kuniko stanowi aluzję do krążących wówczas plotek na temat relacji Nakaraia i Tsuruty Tamiko, która spodziewała się dziecka. W *Dziennikach* sytuacja ta jest przywoływana kilkakrotnie i mimo późniejszych sprostowań cień podejrzewania wobec nauczyciela nigdy nie znika całkowicie¹⁴⁹. Wada uważa, że w wyniku plotek wokół dziecka Tsuruty Ichiyō utraciła na zawsze piękny, czysty obraz Nakaraia¹⁵⁰. Wypowiedź Kuniko staje się pretekstem do wyznania Ichiyō:

Myślałam, że serce mi pęknie. Dla mnie Profesor był wspaniałym człowiekiem, sam powiedział, że mogę polegać na nim jak na przyjacielu. Radziłam się go nawet w kwestiach rodzinnych. Przyrzekał przecież, że będzie mi odtąd pomagał. Czy to wszystko było kłamstwem? (ZSIN 1, s. 163)

Z chwilą, gdy Nakarai wyjaśnia kłamiwy charakter pomówień dotyczących jego osoby, Ichiyō zaprzecza przed sobą wcześniejszemu zwątpieniu: „Nie wątpiłam w niego. Jednak Profesor, wypowiadając te słowa, chciał uprzedzić moje zwątpienie” (ZSIN 1, s. 178). Wyrażenie „uprzedzić zwątpienie” – *sasahara hashiru* (dosł. „wybiegać na pole bambusowej trawy”) – sugeruje jednak poprzez nawiązanie do tekstu *Taiheiki* (Kronika wielkiego pokoju, 1345–1371) winę Nakaraia¹⁵¹. Okazuje się, że – wbrew zaprzeczeniom Ichiyō – zwątpienie w uczciwość nauczyciela jest stale obecne w *Dziennikach*. Pierwsze oskarżenie skierowane pod jego adresem antycypuje również późniejsze pomówienia, które dotyczą nie Tsurutę Tamiko, ale samą Ichiyō i doprowadzają ostatecznie do zerwania jej kontaktów z Nakaraiem. Wydarzenia te przedstawione są z użyciem licznych dialogów w tomie *Nikki Shino-bugusa* (Dzienniki: Paprocie pamięci) z czerwca 1892 roku.

3.4. Symbolika deszczu i listów

Kolejność przedstawianych w *Dziennikach* zdarzeń cechuje artystyczna swoboda, a symboliczne znaczenie opisywanych scen nierzadko wysuwa się na pierwszy plan. Przykładem są informacje na temat pogody, które nie mają jedynie charakteru formalnego. Deszcz i śnieg, jeśli są wzmiankowane, najczęściej współgrają ze stanem uczuć Ichiyō lub jawią się jako symboliczna przeszkoda w jej rela-

¹⁴⁹ Zob.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru...*, *op.cit.*, s. 171. Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 122–123. Itagaki Hiroko, *Kindai nihon josei shi*, t. 3: *Bungaku*, Kashima Kenkyūjo shuppankai, Tokio 1972, s. 28–29. Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō to gendai*, Ōfūsha, Tokio 2005, s. 34–35. Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō...*, *op.cit.*, s. 82.

¹⁵⁰ Zob.: Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō no nikki...*, *op.cit.*, s. 104–119.

¹⁵¹ Zob.: *ibidem*, s. 178.

cji z Nakaraiem¹⁵². „Gdy wstałam rano, niebo – nie wiedzieć kiedy – pokryły czarne chmury” (*sora wa itsu no ma ni ka kuroki kuno ni ōwaretenu*) (ZSIN 1, s. 53) – Ichiyō odnotowuje przed jedną z pierwszych wizyt. Wyrażenie „nie wiedzieć kiedy” (*itsu no ma ni ka*) wskazuje na zaskoczenie Ichiyō. Innym razem, w *Yomogi’u nikki* (Pamiętniki porośle zielskiem) t. 2, autorka zauważa: „Kiedy zaczęłam się przygotowywać z myślą, by po południu odwiedzić Profesora, niebo nagle pociemniało i nastąpiło oberwanie chmury” (ZSIN 1, s. 194). W tym opisie autorka podkreśla niezwykle gwałtowność przyrody, która burzy porządek jej przygotowań do złożenia wizyty Nakaraiowi. W tomie drugim *Nikki* nagłość i intensywność zmiany pogody oddane są jeszcze dobitniej – za pomocą deszczu i gradu:

Nie było jeszcze dnia, by nie padało, kiedy wybierałam się do Profesora. Czyżby dzisiaj był wyjątek? – zaśmiałam się, ale gdy wychodziłam z domu, niebo dziwnie pociemniało. Gdy byłam koło wzgórza Kudan, zaczął padać gwałtowny deszcz z gradem (ZSIN 2, s. 71).

Nie ulega wątpliwości, że Ichiyō łączy deszczową pogodę ze swoją relacją z Nakaraiem. Z jednej strony deszcz podkreśla burzliwość związku z nauczycielem, z drugiej wskazuje na zaangażowanie autorki, która nie rezygnuje z wizyt niezależnie od aury. W podobny sposób przyroda będzie wykorzystywana w opisie stanu uczuć bohaterki opowiadań Ichiyō, zwłaszcza we wczesnych utworach, takich jak *Yamizakura* (Wiśnie o zmierzchu, 1892) czy *Yuki no hi* (Śnieżny dzień, 1893).

Czasami uwagi o deszczu w dniu spotkania Ichiyō z Nakaraiem włożone są w usta innych postaci. W *Wakaba kage* Nakarai spostrzega: „wczoraj była tak ładna pogoda, a dziś, niespodziewanie, rozpadało się... Przepraszam, że wysłałem list...” (ZSIN 1, s. 54). Również pozostali domownicy zauważają niezwykle zbieżność występowania opadów z wizytami Ichiyō u nauczyciela. Widać to w odpowiedzi Kuniko na pytanie siostry zawartej w tomie 1 *Yomogi’u nikki*:

Jako że nie było jeszcze dnia, by nie padało, kiedy szłam w odwiedziny do profesora Nakaraia, pomyślałam na głos:

– Jak będzie jutro, ciekawe – spojrzałam w stronę Kuniko.

– Nawet modlitwy na nic się zdadzą – odpowiedziała ze śmiechem (ZSIN 1, s. 173).

Deszcz w *Dziennikach* rzadko jest przypadkowy. Ichiyō wykorzystuje ten motyw do budowania opowieści o swoim uczuciu do Nakaraia. W podobny sposób posługuje się motywem listu. Korespondencję z koleżankami najczęściej podsumowuje w kilku zdaniach. Zatrzymuje się jednak przy listach, które pisze do Nakaraia i przy tych, które od niego otrzymuje. Opisuje szczegółowo niecierpliwłość, jaka towarzyszy jej oczekiwaniu na spotkanie z nauczycielem: „Na myśl, że będziemy rozmawiać o opowiadaniu, poczułam bolesny niepokój, czułam, jak serce waliło mi w piersi. Bardzo się tym wszystkim przejęłam i nie mogłam całą

¹⁵² Zob.: Tanada Teruyoshi, *Ame no monogatari/sono hoka...*, op.cit., s. 83–99.

noc zasnąć” (ZSIN 1, s. 61). W innym miejscu rozpamiętuje, jak wielokrotnie poprawiała swoją wiadomość do Nakaraia z obawy, iż mogłaby dać komuś powód do plotek:

Nie mogłam się powstrzymać od napisania choć słowa do Nakaraia – napisałam list. Nie wiem nawet, ile razy go poprawiałam. Nie mogłam wyrazić swoich myśli. Kiedy wreszcie skończyłam, czytałam go wielokrotnie. Czy aby nie zawiera niczego, co mogłoby spowodować jakieś problemy w przyszłości. Włożyłam go do koperty. Jednak nie wysłałam. Zajął się czymś innym (ZSIN 2, s. 36).

Ichiyō opisuje uczucia, jakie towarzyszyły jej podczas pisania listu do nauczyciela: pragnienie porozumienia, lęk przed ograniczeniami słowa, obawa przed oceną innych. Sprawia, że wymiana listów z Nakaraiem staje się znakiem ich romantycznego porozumienia, które wykracza poza racjonalne ramy:

Napisałam kartkę do Nakaraia. Wspomniałam, że chciałabym go jutro odwiedzić. W chwilę później przyszła kartka od Profesora – chciałby się jutro spotkać i pyta, czy mogłabym go jutro odwiedzić. Musiał wysłać tę wiadomość, zanim jeszcze ja wysłałam list. Poczułam radość na myśl, że nasze serca tak się rozumieją (*kokoro au koto*) (ZSIN, s. 41).

Korespondencja z nauczycielką w szkole Haginoya, Nakajimą Utako, oraz z koleżankami nie zatrzymuje Ichiyō na dłużej niż chwilę, która wystarcza, by wspomnieć, że nastąpiła. Jednak listy wymieniane z Nakaraiem, a przede wszystkim towarzyszące im uczucia Ichiyō rozciągają narrację *Dzienników* w czasie, stając się ważnym wydarzeniem, które autorka smakuje i rozpamiętuje.

3.5. Czas rozmowy

Dialogi w *Dziennikach* można traktować jako problem związany z szerszym zagadnieniem czasu narracji. Wprowadzane są bowiem także po to, by imitować naturalne trwanie¹⁵³. Równocześnie dają możliwość gry trybem i perspektywą. Najczęściej opatrzone są narratorskimi komentarzami, które mogą dotyczyć sposobu, w jaki poszczególne postaci wypowiadają swoje kwestie, lub też domniemanych intencji czy zakładanego celu ich wypowiedzi. Często – jak to zwykło dziać się w literaturze japońskiej – perspektywa jest zmienna i nie sposób sprowadzić jej do jednej instancji¹⁵⁴.

O tym, jak ważnym sposobem opowiadania w *Dziennikach* są dialogi, świadczy nie tylko ich liczba i długość. Dowodzi tego również ich wyjątkowy styl. Wprawdzie *Dzienniki* zostały spisane w stylu literackim *gabuntai*, jednak za-

¹⁵³ Por.: Gérard Genette, *Narrative Discourse*, tłum. Jane E. Lewil, Basil Blackwell, Oxford 1980.

¹⁵⁴ Por.: Edward Blair Fowler, *Fiction and Autobiography in the Modern Japanese Novel...*, *op.cit.*, s. 175.

warte w nich rozmowy są często stylizowane na język mówiony (*kōgotai*). Taki podział występuje również w większości opowiadań Ichiyō pisanych w stylu *gazokuseichū*, łączącym elementy „wysokie” i „niskie”, codzienne¹⁵⁵.

Najwięcej miejsca w *Dziennikach* zajmują rozmowy Ichiyō z Nakaraiem. Oto jeden z przykładów z tomu *Michishiba no tsuyu* (Rosa na przydrożnej trawie) pisanego od listopada do grudnia 1892 roku. Znaczna część tomu jest poświęcona wizycie Ichiyō w sklepie, w którym pracuje Nakarai. Autorka długo unikała spotkań z nim, reagując w ten sposób na szerzące się na ich temat plotki. Oto jak przebiega ich rozmowa:

Kręciło mi się w głowie z radości, której słowa nie wyrażą. Myślałam o tym, co mogłabym powiedzieć, ale nie umiałam wyrazić swych myśli. W końcu odezwałam się:

– Jak pan się miewał w tym czasie, kiedy nie przychodziłam z wizytą? Ani przez chwilę o panu nie zapomniałam. Nie zdawałam sobie nawet sprawy, jak szybko minął czas... (ZSIN 2, s. 278)

Przez chwilę Ichiyō rozmawia z Nakaraiem o perspektywach wydania jednego z jej opowiadań w „Miyako no hana”, wydawanym od 1888 r. piśmie poświęconym literaturze i sztuce. Następnie rozmowa znowu schodzi na prywatne tory:

Było tyle spraw, o których chciałam Profesorowi powiedzieć, ale nie mogłam – zbyt wiele osób było wkoło. (...)

– Tak wielu mam dziś klientów. To najpewniej dlatego, że mnie odwiedziłaś. Przyniosłaś szczęście w me progi, nie mogę Cię nie ugościć – powiedział Nakarai i natychmiast wysłał służącą, by zakupiła słodycze. (...)

Nie wiem dlaczego, ale dzisiaj czułam się inaczej niż zwykle. Czułam wielki żal. (...)

Gdy spostrzegłam, że nie było klientów w pobliżu, szybko podeszłam do Nakaraia.

– Wielka szkoda, że z różnych względów nie mogę już składać Profesorowi wizyt. Żał mi, gdyż nie ma na tym świecie wielu ludzi, którzy gotowi byłiby mi poradzić.

Na te słowa Nakarai odrzekł szeptem:

– W czymże może być użyteczny ktoś taki jak ja? Jeśli jednak chciałabyś mi cokolwiek powiedzieć, na tyłach tego domu jest miejsce odosobnione, gdzie wzrok innych nie sięga. Kiedy tam przyjdiesz, nikt nas nie zobaczy.

Myślałam, by powiedzieć mu, że to dlatego właśnie, iż nie chciałam składać wizyt potajemnie, jestem teraz w tej smutnej sytuacji. Nic jednak nie odpowiedziałam (ZSIN 2, s. 278–280).

Ichiyō odnotowuje swoje skrępowanie podczas rozmowy. Rozdźwięk pomiędzy jej stanem uczuć a zachowaniem Nakaraia może skłaniać do wniosku, iż nie ma między nimi porozumienia. Powyższa rozmowa przypomina dialog Okyō i Kichizō z opowiadania *Wakaremichi* (Na rozstaju, 1896). Podobnie jak

¹⁵⁵ Inoue dostrzega, że styl Ichiyō dzięki zakorzenieniu w tradycji oraz otwartości na zmiany nowej epoki oddaje to, co w języku japońskim najpiękniejsze – aluzyjność, rytm i lokalny koloryt. Jego zdaniem piękno frazy Ichiyō wiąże się również z *momentum* w historii: Ichiyō żyła na granicy dwu tradycji – przed poważnymi zmianami, jakie zaszły w dobie modernizacji Meiji. Por.: Hara Shirō, *Ichiyō no buntai*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunjū, Tokio 2003, s. 226–227.

Okyō, Ichiyō nie decyduje się wyznać rozmówcy swoich myśli. Jako narratorka *Dzienników* może je jednak przekazać w formie komentarza. Zastosowanie dialogu w tym fragmencie dopuszcza wielość interpretacji wypowiedzi Nakaraia. Jego propozycja spotkań na tyłach domu może być mniej lub bardziej niewinną propozycją dawnego przyjaciela. Może być również zaproszeniem do intymnego spotkania.

Z czasem ukrywanie się Ichiyō w rozmowach z innymi postaciami staje się coraz częstsze w *Dziennikach*. Kiedy autorka wyczuwa zainteresowanie Hiraty Tokuboku, który zaprasza ją do siebie, odpowiada mu: „Moje wykształcenie jest powierzchowne, a wiedza skromna. W towarzystwie tylko wykazałabym się głupotą. Na cóż to się zda?” (ZSIN 2, s. 372). Czytelnik *Dzienników* zna jednak prawdziwy powód, którego Ichiyō nie wyjawia swemu rozmówcy: „postanowiłam, że nie będę się już spotykać z mężczyznami. Jednak nie mogłam mu tego powiedzieć” (ZSIN 2, s. 372). W ten sposób autorka *Dzienników* pokazuje, jak rozmowa może stać się narzędziem do tworzenia fikcji o sobie samej.

4. W zwierciadle *Dzienników*

Pisanie dzienników jest dla Ichiyō okazją do dostrzeżenia różnicy pomiędzy autorem a bohaterem wydarzeń. „Nawet najbardziej samotne przyglądanie się sobie w lustrze prowadzi do spostrzeżenia, że w jednym porządku istnieje twarz, której oczy patrzą, a w drugim twarz, która jest oglądana” – pisze Małgorzata Czermińska w swoim studium postaw autobiograficznych¹⁵⁶. Zgodnie z tym spostrzeżeniem przyglądanie się sobie w dziennikach niczym w taflí lustra prowadzi Ichiyō do rozróżnienia pomiędzy sobą – autorem i narratorem a sobą – bohaterką, co z kolei wiedzie ją do konfrontacji z różnymi wyobrażeniami siebie. Praca nad stylem i wybór konwencji w *Dziennikach* jawią się w tym kontekście jako wyraz poszukiwania sposobu autoprezentacji. O wadze, jaką Ichiyō przywiązywała do własnego wizerunku, świadczyć mogą również jej fotografie, na których widać jej wielką dbałość o zakrywanie rąk, co Maeda Ai uznaje za dowód tradycyjnego wychowania czy też smaku (*tashinami*)¹⁵⁷. Dumna ze swego samurajskiego pochodzenia Ichiyō daje w ten sposób wyraz swemu przywiązaniu do rodzimej tradycji.

4.1. „Szara gąska”

Próbę tworzenia własnego wizerunku w wybranej konwencji można zauważyć już w pierwszym tomie *Dzienników*, w którym młodzietka Higuchi Natsuko zostaje wprowadzona na scenę wydarzeń jako uboga uczennica. Dziewczyna nie może (i nie chce) brać udziału w konkursie pięknych strojów, w jaki zmienił się turniej poetycki zwyczajowo otwierający nowy rok w prowadzonej przez Nakajimę Utako szkole Haginoya. Razem z dwiema innymi koleżankami, z którymi tworzy grupę *heimin gumi* („szarych gąsek”)¹⁵⁸, dystansuje się wobec zachowań zamoż-

¹⁵⁶ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 22–23.

¹⁵⁷ Maeda Ai, analizując zdjęcia Ichiyō z jej spotkań w Haginoya, podkreśla wagę, jaką pisarka przywiązywała do wpisywania się w obowiązujące konwencje. Równocześnie zauważa, że na wszystkich zdjęciach Ichiyō ma schowane ręce – z wyjątkiem fotografii ze spotkania opisanego w *Mi no furu goromo*. Zob.: Maeda Ai, *Ichiyō nikki oboegaki*. *Mienai te*, [w:] *Kanshō nihon gendai bungaku*, t. 2: *Higuchi Ichiyō*, red. Matsusaka Toshio, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 341–352. Zob. też: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 72–74.

¹⁵⁸ *Heimin gumi* oznacza dosłownie „grupę zwykłych ludzi”. Należące do niej dziewczynki, w tym Higuchi Natsuko, były mniej zamożne aniżeli córki wysoko postawionych urzędników. Por.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru*. *Higuchi Ichiyō no koi...*, *op.cit.*, s. 69.

nych dziewcząt i decyduje założyć w dniu konkursu codzienny, zwykły strój. Wykorzystuje swoją gorszą sytuację finansową, by podkreślić nadrzędną rolę poezji w jej życiu. Opowieść zawiera również morał: ci, którzy cenią twórczość artystyczną ponad jedwabie i ozdoby, zostaną nagrodzeni. Ichiyō – choć w turnieju tego rodzaju bierze udział po raz pierwszy – zdobywa najwięcej punktów pomimo nędznego stroju. Warto podkreślić, że w czasie, o którym mowa w *Mi no furu goromo*, ubóstwo rodziny Higuchi nie było skrajne. Nie oznacza to oczywiście, że nie widać było różnicy pomiędzy Natsuko a koleżankami z bogatych domów¹⁵⁹. Opisy trudności finansowych w pierwszym tomie można jednak traktować jako element stylizacji Ichiyō, dodający blasku jej zwycięstwu w konkursie poetyckim¹⁶⁰. Ichiyō, która wprowadza siebie na scenę, niczym bohaterkę sztuki teatralnej¹⁶¹, nie odmawia sobie dodatkowo przyjemności przytoczenia słów starszej koleżanki, Tanabe (Miyake) Kaho, która poczucie klęski próbuje obrócić w żart: „To okropne. Nowicjuszka odebrała nam zwycięstwo!” (ZSIN 1, s. 20).

Mimo że Ichiyō podkreśla, iż stroje nie mają dla niej znaczenia, rozmowy o ubiorze stanowią ważną część *Mi no furu goromo*. Autorka uważnie im się przyśluhuje i skrupulatnie je przytacza:

- Słyszałaś? Podobno ta a ta ma zamiar włożyć *furisode*. Do białego kołnierza powinno pasować kimono z obwódką we wzorek, prawda?
- Nie, odpowiedniejsze będzie kimono z warstwą białą i z ozdobnym podbiciem.
- A jaki wybrać kolor podbicia?
- Myślę, że jasnołilowy, a na to trzy odcienie ciemnej zieleni.
- Nie, nie... Bardziej pasować będzie wzór koreański, ze spodnią szatą w kolorze jasnej moreli i śliwy (ZSIN 1, s. 17–18).

Dialog przyzwyczajonych do zbytku uczennic szkoły Haginoya stanowi tło wymiany zdań między Higuchi Natsuko i Fujiurą Sonoko, koleżanką z *heimin gumi*:

- Słuchaj... W co się ubierzesz?
- Na kimś tak zwyczajnym jak ja piękne kimono nie będzie dobrze wyglądało. Dlatego ubiorę się jak zwykle.
- Jeśli założysz zwyczajne kimono z jasnoniebieskim podbiciem, ja też tak zrobię (ZSIN 1, s. 18).

Ichiyō na poły żartobliwie tłumaczy, że jest zbyt przeciętna, by chodzić w pięknych sukniach. Jej słowa są wyrazem nie tylko stosownej młodej dziewczynie skromności, ale także pobłażliwości wobec odbywającej się wokół niej rewii strojów. Kiedy koleżanka obiecuje, że na czas konkursu również założy

¹⁵⁹ Zob.: Imai Kuniko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 66–67. Zestawienie *heimin sannin gumi* i Tanabe (Miyake) Kaho. Zob.: Sawada Akiko, *Ichiyō den. Higuchi Natsuko no shōgai...*, *op.cit.*, s. 34–39. Por. też: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 15.

¹⁶⁰ Zob.: Yamada Yūsaku, *Shinsō no kindai. Kyōka to Ichiyō*, Ōfūsha, Tokio 2001, s. 184.

¹⁶¹ Zob.: Saeki Junko, *Ichiyō goroku*, Iwanami shoten, Tokio 2004, s. 10.

zwykle ubranie, Ichiyō nie potrafi ukryć wzruszenia: „Na te słowa łyzy radości napłynęły do mych oczu” (ZSIN 1, s. 18).

4.2. Przepustka do lepszego świata

Trudno wszelako oprzeć się wrażeniu, że stroje i ozdoby, które Ichiyō w *Dziennikach* ocenia krytycznie z piedestału artystycznych ideałów, w rzeczywistości stanowią ważny czynnik w jej definiowaniu samej siebie. W drodze ze szkoły do domu, w samotności, Ichiyō może w końcu przyznać się do prawdziwych uczuć:

W drodze powrotnej rozmyślałam o tym, że kimono z jasnoniebieskim podbiciem jest zupełnie dobre. Jednak wszyscy będą mieli na sobie stroje z herbami rodowymi. Wyjść niczym odmieniec, gdy znamienite osoby będą się przyglądać... Jakież to będzie smutne (ZSIN 1, s. 18).

Kiedy znikają inne postaci ze sceny, Ichiyō przyznaje, iż czuje wstyd na myśl o tym, że ma występować przed publicznością w ubraniu, które da świadectwo jej ubóstwu. Wbrew zatem postulowanej niedbałości o wygląd zdradza swoje zainteresowanie pięknymi strojami, które – obok poezji – stają się głównym tematem pierwszego tomu. Także w dalszych częściach *Dzienników* Ichiyō przywiązuje wielką wagę do ubioru. W czasie jednej z wizyt u Miyake Kaho opisuje strój koleżanki z dbałością o każdy szczegół:

Miała na sobie kimono z satynowej krepy z ozdobną obwódką, na wierzchu dwie warstwy tej samej barwy, o delikatnym nakrapianym wzorze. Przewiązana była satynowym pasem we wzory w kolorze kasztana. Na to założyła kunsztownie utkany płaszcz barwy rdzawej. Pod spód ubrała kamizelkę w kolorze ciemnopomarańczowo-szarym, delikatnie przetykaną złotem, na której wyszyte były jasnobłękitną nitką dwa chyba kwiaty sakury. Kołnier kamizelki był jednak ledwie widoczny, tak bardzo opatulila się jedwabnym szalem. Pewnie to dlatego, że bolało ją gardło. Włosy upięła bez ozdób w modnym stylu à l'anglaise. Na pierwszy rzut oka nie wyglądała na więcej niż piętnaście, szesnaście lat (ZSIN 2, s. 322).

Odnotowanie każdego szczegółu świadczy o ciekawości i wnikliwości, z jaką Ichiyō obserwowała wygląd koleżanki, która właśnie wróciła z ceremonii pogrzebowej. W jej słowach wyczuwalna jest „radość z postrzegania”, o której wspomina Wada¹⁶². Barwy, rodzaje tkanin, sposób ich założenia – przemawiają do wyobraźni odbiorcy tak, jak musiały przemawiać do młodej Ichiyō. Mimo że autorka *Dzienników* nie poprzestaje na opisie wyglądu zewnętrznego, to jednak zajmuje on ją znacznie bardziej, niż skłonna byłaby przyznać wprost. Podkreśla, że trudno jej rozstać się z jedwabnymi kimonami, które stopniowo wyprzedaje, by zdobyć pieniądze na utrzymanie rodziny: „Sprzedałam już właściwie wszystkie kimona,

¹⁶² Zob. Wada Yoshie, *Kindai bungaku kanshō kōza*, t. 3: *Higuchi Ichiyō...*, op.cit., s. 190–191.

bolesne będzie rozstać się i z tymi, które zostały” (ZSIN 2, s. 392). To przywiązanie do ubioru wiąże się u niej z wiarą w to, co ubiór symbolizuje. Jedwabne kimono stanowi dla niej przepustkę do świata dworskiej elegancji, gdzie podziwia się kwitnące kwiaty i układa subtelne w wymowie wiersze. Podejście takie widać wyraźnie w niżej przytoczonym fragmencie, kiedy Ichiyō musi stawić czoła konieczności sprzedaży swych strojów:

Większość strojów sprzedalam, lecz została mi jeszcze jedna, dwie suknie z jedwabiu i kropy. Zostawiłam je, by uczestniczyć w spotkaniach w szkole Haginoya. Teraz jednak nie mogę się już tak tłumaczyć. Wcześniej niezależnie, co by się działo, zostawiłabym jeden, dwa stroje na wszelki wypadek. Teraz już to bez znaczenia. Może dlatego, że dane mi było zobaczyć korupcję, zdeprawowanie w świecie poezji, zrozumiałam, jak żalosny, nietrwały jest ten świat. O czymże teraz miałabym tam rozprawiać z pewną miną? Ktoś, kto wyrzekł się tego nieznosnego świata i chce żyć ubogo, jakż może mieć użytek z pięknych sukien w kwiaty i czerwone liście klonu? (ZSIN 3, s. 31)

Rozstanie z ostatnimi ze strojów, w których Ichiyō może uczestniczyć w oficjalnych spotkaniach, w tym w konkursach poetyckich, staje się koniecznością ze względów finansowych. Bieda w domu Higuchi stała się tak dotkliwa, że Ichiyō decyduje się na rozpoczęcie nowego życia na obrzeżach Yoshiwary. Oddanie eleganckich kimon jest dla niej tożsame z rezygnacją z marzeń o poezji (i o literaturze w ogóle).

4.3. Tryumf poezji

W *Mi no furu goromo* Ichiyō tworzy sytuację, w której sama ma najmniejsze szanse na wygraną w konkursie poetyckim: jej ubiór odbiega od pięknych strojów koleżanek, a ona jako ostatnia losuje temat. Na pytanie nauczycielki, czy woli pisać o księżycu czy kwiatkach, odpowiada z typową dla siebie skromnością: „Myślę, że na żaden z tych tematów nie zdołam ułożyć pięknego wiersza. Pozostanę zatem przy temacie, który wylosuję” (ZSIN 1, s. 19). Losuje temat „skowronek o świcie”, a jej wiersz zapewnia jej drugie miejsce w zawodach poetyckich. Po wykonaniu kolejnego zadania, jakim jest ułożenie wiersza z motywem wierzby w księżycową noc, zajmuje już niekwestionowane pierwsze miejsce. „Zaraz potem układałyśmy wiersze. Ku mojemu zaskoczeniu zdobyłam najwięcej punktów” (ZSIN 1, s. 18) – zaznacza, a jej zdumienie uwypukla dodatkowo znaczenie jej tryumfu. „Może sprawiły to modlitwy rodziców, może sprzyjali mi bogowie. Spośród ponad sześćdziesięciu uczestników to mnie oceniono najwyżej” (ZSIN 1, s. 20) – komentuje¹⁶³. Uważny czytelnik *Dzienników* nie jest jednak zaskoczony

¹⁶³ Ichiyō podkreśla również, że jej stare ubranie jest dowodem troski i miłości rodziców („nawet jeśli mój strój jest stary, radośnie mi na sercu z myślą, że dostałam go od rodziców”, ZSIN 1, s. 19). Strój jest dla niej symbolem nie tylko statusu, ale także miłości i nadziei, jaką w jej mniemaniu

rozwojem wydarzeń – wyczekuje tego zwycięstwa od momentu pojawienia się Ichiyō na scenie wydarzeń. *Mi no furu goromo* kończy się tryumfalnie – postawa dystansu wobec ozdób zewnętrznych zostaje nagrodzona najlepszą notą w turnieju poetyckim.

4.4. Przeszłość jako ideał

Począwszy od *Wakaba kage*, Ichiyō odchodzi stopniowo od przedstawiania terażniejszości w stylistyce dworskiej rodem z utworów *ochō bungaku*. Odpowiedzią na coraz trudniejsze wyzwania i coraz smutniejsze doświadczenia stają się dla pisarki podróże w przeszłość, która jest opisywana w sposób idylliczny na zasadzie kontrastu z terażniejszością. We fragmentach poświęconych dzieciństwu autorka *Dzienników* zawsze jest przedstawiona jako niezwykle zdolna, posłuszna i lubiana przez nauczycieli. Jeden z takich passusów można znaleźć już w *Fude susabi*:

Do czasu ukończenia trzynastego roku życia nie wiedziałam nawet, co to choroba. Mimo że ojciec i rodzeństwo cierpieli na bóle głowy, mnie jednej były one obce. Stąd od najmłodszych lat wyróżniałam się w nauce. Szybciej aniżeli inni zapamiętywałam, a rzeczy raz zapamiętanych nie zapominałam prawie nigdy. Tak twierdzili nauczyciele. Sądziłam zawsze, że tego, czego raz się nauczyłam, nie jestem w stanie zapomnieć. Jednak z wiekiem zaczęły pojawiać się różne dolegliwości. Zwłaszcza bóle głowy, czy obrzęk ramion sprawiają, że gwałtownie zmniejsza się moja zdolność zapamiętywania. Nie mogę zdobyć się w ogóle na wytrwałość. To, co wczoraj słyszałam, dziś zapominam, to, czego się właśnie nauczyłam, wkrótce zapomnę. Jakaż czeka mnie przyszłość w takim stanie? Czuję wielki niepokój na samą myśl o tym (ZSIN 1, s. 106).

Mała Natsuko jest przedstawiona w *Dziennikach* jako tryskająca zdrowiem i nad wyraz zdolna uczennica, która błyskawicznie zapamiętuje przekazywane jej treści. Jej obraz budowany jest w opozycji do otoczenia i do chwili obecnej. Zdrowie, którym miała się wyróżniać jako dziecko, było tym bardziej godne uwagi, że wszyscy wokół niej chorowali. W sposób naturalny dorosła Ichiyō wraca do tego wspomnienia w czasie, gdy dręczą ją bóle głowy, związane być może z rozwojem choroby, która doprowadzi ją do przedwczesnej śmierci. W podobny sposób gloryfikowana jest zdolność czytania i zapamiętywania młodej Natsuko, która wyróżnia się na tle rówieśników i znajduje uznanie w oczach nauczycieli. W listach Ichiyō podkreśla również, że zwykła czytać znacznie szybciej niż inne dzieci, a kiedy pytano, skąd ta zdolność, odpowiadała – z dziecięcą prostotą – że ma dwoje oczu, więc może czytać po dwie linijki naraz¹⁶⁴. „Jednak z wiekiem zaczęły pojawiać się różne dolegliwości” – to zdanie stanowi zwrot od przeszłości do czasu obecnego, naznaczonego chorobami, słabością koncentracji, nieumiejęt-

zwłaszcza ojciec miał pokładać w jej edukacji w szkole Haginoya. Zob.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu...*, *op.cit.*, s. 18–19.

¹⁶⁴ Zob.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru...*, *op.cit.*, s. 48.

nością zapamiętywania. Dawniej, podkreśla Ichiyō, „rzeczy raz zapamiętanych nie zapomniałam prawie nigdy, teraz [t]o, co wczoraj słyszałam, dziś zapominam, to, czego się właśnie nauczyłam, wkrótce zapomnę”. Czytelnik zostaje przeniesiony na przeciwległy biegun posługującego się hiperbolą opisu.

Mała Natsuko, wspominana w *Dziennikach* jako dobra uczennica, jest też niekwestionowaną ulubienicą nauczycieli, którzy wychwalają jej talent i pracowitość. Tego rodzaju opis można znaleźć w *Chiri no naka*:

Każdy, kto mnie wówczas zobaczył, mówił, że jestem mądrym dzieckiem, i dziwił się, jak szybko zapamiętuję. Ojciec był ze mnie dumny, a nauczyciele lubili mnie najbardziej spośród wszystkich uczniów (ZSIN 3, s. 74).

Obraz zdrowej, wytrwałej i błyskawicznie zapamiętującej przekazywane jej treści Natsuko staje się dla Ichiyō schronieniem przed terażniejszością. Pisarka wspomina dumnego z jej osiągnięć ojca – jest to jeden z nielicznych momentów, kiedy przywołuje go w *Dziennikach* – który wspierał ją i pozwalał rozwijać jej literackie talenty. W opozycji do tego bezpiecznego czasu istnieje „tu i teraz”, kiedy Ichiyō sama musi utrzymywać rodzinę.

Niezależnie od przepaści, jaka dzieli przeszłość i terażniejszość w *Dziennikach*, ich autorka mimo upływu czasu nie przestaje być ulubienicą nauczycieli. Dowodzą tego pochwalne uwagi Nakajimy Utako skrupulatnie przez Ichiyō przytaczane. W czasie choroby Nakajima właśnie Ichiyō powierza obowiązki związane z prowadzeniem szkoły: „Myślę, że zupełnie opadnę z sił, jeśli za coś się wezmę. Wezwałam cię, bo chcę pozostawić pod twoją opieką różne sprawy związane ze szkołą” (ZSIN 2, s. 62)¹⁶⁵. Inni nauczyciele także chwalą autorkę *Dzienników*. Pan Koide, który ocenia wiersze podczas konkursów, zauważa: „Nadziwić się nie mogę. Moje punkty zbiera tylko Higuchi” (ZSIN 1, s. 168). Dodaje następnie: „Masz dar pisania poezji. Ćwicz dzielnie. Trudno jest robić postępy, bardzo łatwo jest się opuścić. Będę cię prowadzić” (ZSIN 1, s. 168). Pochwały i słowa wsparcia pod adresem Ichiyō są pieczołowicie spisywane i mogą stanowić jeden z pomostów między gloryfikowaną przeszłością a naznaczoną cierpieniem terażniejszością.

4.5. Marzenia o wielkości

Im dalej w przeszłość Ichiyō wyprawia się we wspomnieniach, tym bardziej idealizuje swoją własną postać. W *Chiri no naka* znajdujemy fragment poświęcony jej miłości do książek (w tym słynnej powieści *Nansō satomi hakkenden*

¹⁶⁵ *Dzienniki* przedstawiają Ichiyō jako asystentkę Nakajimy Utako. Z czasem zdolna wychowawca Nakajimy przejmuje coraz więcej obowiązków związanych z prowadzeniem szkoły. To do niej uczennice ślą listy z prośbą o ustalenie spotkań, zmiany planów etc. Ichiyō poprawia również prace początkujących studentek oraz reprezentuje nauczycielkę na spotkaniach poetyckich.

Kyokuteia Bakina¹⁶⁶), który Noguchi Seki uznaje za jedną z serii wzmianek autobiograficznych¹⁶⁷:

Odkąd ukończyłam sześć¹⁶⁸ lat, wprost uwielbiałam opowieści. Odrzuciłam zabawy piłką i lotką. I czytałam z zapartym tchem. Najbardziej lubiłam opowiadania o życiu bohaterów i czynach prawych wojowników. Poruszały mnie one bardzo. Fascynowało mnie to, co odważne i wspaniałe. Gdy skończyłam lat osiem, myślałam z żalem o tym, że moje życie może upłynąć zwyczajnie. Modliłam się o to, by chociaż raz móc osiągnąć coś niezwykłego (ZSIN 3, s. 74).

Dla zrozumienia znaczenia tego wpisu warto sobie uzmysłowić, że powstawał on w czasie, kiedy Ichiyō mieszkała na obrzeżach Yoshiwary, gdzie prowadziła sklepik z drobiazgami. Był to dla niej czas wytężonej pracy, proszenia znajomych o pożyczki, rozmów z wierzycielami, rywalizacji z powstającą obok konkurencją. Związki Ichiyō ze szkołą Haginoya, utożsamianą ze światem tworzenia literatury, stawały się coraz odleglejsze¹⁶⁹. „Czy mam zakończyć życie, niczego nie osiągnąwszy? Myślę, by coś zdziałać, ale nic, tylko kroczę tą samą drogą” (ZSIN 3, s. 147) – tego rodzaju refleksje towarzyszą wówczas Ichiyō. Dlatego zacytowane wcześniej wspomnienie dzieciństwa można traktować jako wyraz jej poszukiwania schronienia w przeszłości, ukojenia w tworzeniu pięknego obrazu siebie samej. Ichiyō wspomina, że jako mała dziewczynka uwielbiała opowieści o bohaterskich czynach. Podkreśla tym samym nie tylko swoje zamiłowanie do trudnej lektury, ale także niezwykle jak na swój wiek i płeć zainteresowania. Umiłowanie opowieści o czynach heroicznych było postrzegane jako typowe dla wieku chłopięcego, czego dowodzi też fakt, iż odwołaniem do tej cechy Yamada Bimyō rozpoczyna jedno z kierowanych do chłopców opowiadań przygodowych¹⁷⁰. Umiłowanie wielkich rzeczy i bohaterskich postaw należy wiązać bezpośrednio z marzeniami Ichiyō o przyszłości: ona sama również chciała zostać bohaterem.

¹⁶⁶ Kyokutei Bakin (1767–1848) pisał swoje największe, 107-tomowe dzieło *Hakkenden* (Biografie ośmiu psów) przez 27 lat. Tekst opowiada o losach ośmiu bohaterów, z których każdy jest uosobieniem jednej z konfucjańskich cnót. Zob. Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska...*, t. 1, *op.cit.*, s. 405–407.

¹⁶⁷ Zob. Noguchi Seki, *Kaisetsu*, [w:] *Zenshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Maeda Ai, Shōgakukan, Tokio 1979, s. 243–256.

¹⁶⁸ Zgodnie z systemem *kazoe* – siedem.

¹⁶⁹ Na coraz częstsze opuszczanie spotkań w Haginoya zwraca uwagę m.in. Oka. Zob.: Oka Yasuo, *Nihon sakka*, t. 44: *Higuchi Ichiyō – Hakkō saien*, Shintensha, Tokio 1982, s. 107. Kan Satko z kolei podkreśla, że odstąpienie od poetyckich spotkań wiązało się z samotnością, która skłoniła Ichiyō do rozważań nad znaczeniem swojej roli jako kobiety. Zob.: Kan Satoko, *Josei sakka Higuchi Ichiyō to 'ware' no seisei. Eika kōi no shiza kara*, „Bungaku”, nr 9 (4), 2008, s. 61–73.

¹⁷⁰ Zob.: Yamada Bimyō, *Ame no higurashi*, [w:] *Meiji shōnen bungaku shū*, red. Fukuda Kiyoto, Chikuma shobō, Tokio 1977, s. 73. W tym, że Ichiyō czytała opowieści dla chłopców, badacze dopatrują się często jednej z przyczyn jej pragnienia odniesienia w życiu sukcesu, który wykraczałby poza możliwości przewidziane dla jej płci. Zob.: Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō...*, *op.cit.*, s. 22–23. Oczywiście na wizję sukcesu w życiu, jaką Ichiyō snuje w *Dziennikach* oraz opowiadaniach, wpłynęły również inne czynniki, zwłaszcza jej nietypowa rola jako głowy rodziny.

W powrocie do tych marzeń widać tęsknotę dojrzałej Ichiyō za możliwością dokonania czegoś wielkiego w życiu, tęsknotę tym większą, że chowaną w cieniu ksiąg rachunkowych i artykułów handlowych.

Dzięki wspomnieniom z dzieciństwa w *Chiri no naka* Ichiyō powraca do swoich marzeń o zostaniu pisarką. Jest to dla niej droga do wielkości. Nie bez powodu fragmenty *Dzienników*, które mówią o pragnieniu osiągnięcia czegoś niezwykłego, wiążą się z zamiarem pisania¹⁷¹. Zmęczona kupiecką codziennością Ichiyō zdaje sobie przypominać o wymarzonej przez siebie drodze, którą chciała podążać od najmłodszych lat. Nie interesuje jej sława przemijalna, krótkotrwała¹⁷². Pragnienie to jest wyrażone bezpośrednio w *Mori no shitagusa* (Leśnym podszyciu):

Nie proszę o to, by nosić drogie stroje czy mieszkać w pięknych domach. Jak zatem mogłabym moje dobre imię, które chcę pozostawić na tysiąc lat po mojej śmierci, splamić dla chwilowej zachcianki czy poszukiwania poklasku (ZSIN 1, s. 212).

Trudno oprzeć się wrażeniu, że modlitwy Ichiyō o szansę dokonania czegoś wspaniałego w życiu wpływały z poczucia własnej wyjątkowości. Ilekroć autorka pisze o sobie w zestawieniu z innymi postaciami, podkreśla swoją niezwykłą pozycję, niezależnie od tego, czy związana jest ona ze zdolnościami, z ubóstwem, czy z pojmowaniem roli sztuki i literatury w życiu. O swoich marzeniach o wielkości i chwale z dzieciństwa Ichiyō pisze wprawdzie z dystansem: „Nie mogłam wówczas dostrzegać prawdziwego świata wokół – prosiłam wówczas tylko, by móc stąpać ponad ziemią, wznosić się ku niebu” (ZSIN 3, s. 74). Dostrzega i podkreśla również naiwność swoich dawnych wizji: „Dziecko jednak nie potrafi spojrzeć na siebie z boku. Wierzyłam więc, że nie ma się czego lękać i że spełni się wszystko, o czym tylko zamarzę” (ZSIN 3, s. 74). Jednak do końca swoich dni nie rezygnuje z pragnienia stworzenia czegoś wspaniałego, o czym pamięć nie przeminie nawet po jej śmierci, niczym o bohaterskich czynach opisanych w czytanych w dzieciństwie powieściach. *Dzienniki* są świadectwem tego pragnienia. Przypominają również Ichiyō o jej marzeniach w chwilach trudności i zwątpień, stając się lustrem, w którym odbija się jej wyidealizowana postać¹⁷³.

¹⁷¹ Badacze japońscy wiążą również owo pragnienie z wizją społecznego awansu (*risshin shusse*). Por.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru...*, *op.cit.*, s. 47. Seki Ryōichi uważa, że Ichiyō traktowała literaturę jako drogę do społecznego awansu. Zob.: Seki Ryōichi, *Ichiyō bungaku no hassō*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: Higuchi Ichiyō, red. Iwahashi Kunie, Shōgakusan, Tokio 1993, s. 18–29. Zob.: Baba Akiko, *Naikō suru kyōki*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 38. Zob.: Yamada Yūsaku, *Shinsō no kindai...*, *op.cit.*, s. 175–177.

¹⁷² Zob.: Hirata Yumi, *Josei hyōgen no Meiji shi...*, *op.cit.*, s. 133.

¹⁷³ Por.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 201.

5. Spojrzenia innych

Poczucie nieprzystawalności Ichiyō do reszty świata, które na różne sposoby jest wyrażane w *Dziennikach*, wiąże się również z jej poczuciem bycia obserwowaną i porównywaną z otoczeniem. Być może zrodziło się ono wraz z duchem współzawodnictwa w szkole Haginoya, gdzie Ichiyō – porównując się z koleżankami – odczuwała dotkliwie braki w swoim wykształceniu i niedogodności finansowe swojej rodziny. Wprawdzie określenia takie, jak „niemądra ja” czy „głupia, prostacka ja” (*shiremono*, *orokanaru mi*), są w znacznej mierze elementem obranej przez nią konwencji uniżonego mówienia o sobie, jednak w zestawieniu z opisami koleżanek nabierają również charakteru samokrytyki, a nawet mogą być uznane za wyraz rozczarowania sobą. Są one również wynikiem konfliktu, który rodzi się w konfrontacji ze „słowem innego o mnie, z osądem dokonany przez innego czy ze światopoglądem rozumianym jako niekończący się dialog”¹⁷⁴.

5.1. „Skryta Królowna”

Wprawdzie Ichiyō idealizuje swoje osiągnięcia w przeszłości, jednak podkreśla świadomość własnych ograniczeń w chwili pisania, co w szkole poezji bywa odbierane przez innych jako wyniosłość lub kokieteryjna wstydlivość. Autorka przyznaje, iż koleżanki nazywają ją „Skrytą Królowną” (*monotsutsumi no kimi*), ponieważ nie jest skłonna pokazywać im tego, co napisała. Tymczasem jej niechęć do dzielenia się własnymi utworami wynika – jak twierdzi – z dotkliwie odczuwanego wstydu i niepewności własnej siły:

Czas płynie dla nich, jak i dla mnie, uczy nas ta sama nauczycielka... A jednak kiedy inni płyną naprzód – jak statki łapiące wiatr w żagle – niemądra ja wstydę się i lękam upadku, jak ryksza, która z trudem wjeżdża pod górę. Od urodzenia mam brzydkie pismo, a kiedy piszę wiersze, nie potrafię siebie wyrazić. Dlatego wstyd mi i staram się nie pokazywać nikomu tego, co napisałam (ZSIN 1, s. 108).

Koleżanki ze szkoły Haginoya postrzegają Ichiyō jako wybitnie uzdolnioną, czego dowodem jest wiersz Itō Natsuko zaadresowany do „Skrytej Królowny”: „choćby skrywany w głębi rękawa, objawi swój blask, klejnot niezwykle” (*sode*

¹⁷⁴ Zob.: Michaił Bachtin, *Słowo w powieści...*, *op.cit.*, s. 191.

o moteyoshi ōu tomo taguinaki tama no hi kari wa kakusarezarikeri, ZSIN 1, s. 108). Mamy zatem do czynienia z rozdźwiękiem pomiędzy przekonaniem Ichiyō o sobie samej (a przynajmniej tym, co wyznaje w *Dziennikach*) a sposobem, w jaki postrzegają ją inni.

Świadomość bycia postrzeganym to jeden z tematów przewodnich *Dzienników*. Ichiyō próbuje w narracji wyrazić i zdefiniować siebie, a inspirują ją do tego sytuacje, w których jest brana za kogoś innego. „Zdarzyło się, że nowa pomoc domowa [u Nakajimy Utako] pomyliła mnie z młodszą siostrą. Dziwne...” (ZSIN 2, s. 63) – pisze 11 lutego 1892 roku. To, że inni mogą ją obserwować, zazwyczaj niepokoi Ichiyō – zwłaszcza w chwilach, kiedy pogrążona jest w intymnych rozważaniach. Wydaje się jej wówczas, że jej twarz i sylwetka mogą zdradzać również treść jej myśli. Kiedy wraca z jednej z pierwszych wizyt u Nakaraia Tōsui i zaczyna rozmyślać o odebraniu sobie życia, towarzyszą jej w tej trudnej chwili także myśli o spojrzeniach przechodniów¹⁷⁵:

Jakże podejrzana musiałam się wydawać innym, spacerując ze spuszczoną głową. Wstyd mi było na myśl, że ludzie mogli mi się przyglądać. Czułam, że to nie przystoi, nie chciałam, żeby na mnie tak patrzyli. Moja twarz musiała mnie jednak zdradzać. Do domu dotarłam już po zmroku (ZSIN 2, s. 63)¹⁷⁶.

Ichiyō wyznaje, że lęk przed wzrokiem innych towarzyszy jej również wtedy, gdy – wbrew woli matki – udaje się w odwiedziny do chorego Nakaraia: „Wydawało mi się, że nawet ludzie na ulicy spoglądają na mnie podejrzliwie. Szłam, modląc się w duchu, by nie spotkać nikogo ze znajomych” (ZSIN 2, s. 408). Jej obawa przed spojrzeniami innych może być interpretowana również jako wyraz lęku przed matką, która czeka na Ichiyō w domu i jest zawsze skora, by osądzać działania córki. Dlatego też powrót po zmroku trudno uznać jedynie za naturalny bieg okoliczności, zwykłą wzmiankę o czasie zdarzenia. Wyraża on bowiem pragnienie autorki ukrycia swoich uczuć w ciemności – z dala od wzroku zarówno nieznanomych gapiów, jak i najbliższej rodziny.

Zmierzch okazuje się jednak niewystarczającą osłoną przed spojrzeniami innych. Oto, jak Ichiyō przedstawia w *Waka gusa* (Młode trawy) swój powrót do domu z biblioteki w Ueno 8 sierpnia 1891 roku:

¹⁷⁵ Wokół relacji Ichiyō i Nakaraia dyskusja toczy się od chwili opublikowania *Dzienników*. Wada Yoshie twierdzi, że dziennikarz mógł manipulować młodą dziewczyną – składając na przykład obietnice bez pokrycia. Inni – jak Setouchi Jakuchō – uznają, że on także był zauroczony Ichiyō. Zob.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru. Higuchi Ichiyō no koi...*, op.cit., s. 108.

¹⁷⁶ Nakarai Tōsui również wspomina owo spotkanie z *Dzienników*, przedstawiając Higuchi Natsuko w zgrzebnym ubraniu, przepasaną niczym mężczyzną, z niewyszukanym kokiem, która sprawiała wrażenie o wiele starszej i bardzo skrzepowanej. Zob.: *Zenshū Higuchi Ichiyō (bekkan)...*, op.cit., s. 177. Jego opis Ichiyō wpływał i nadal wpływa na jej odbiór wśród czytelników, także na interpretację jej zdjęć. Por.: *Shinchō nihonbungaku arubamu 3. Higuchi Ichiyō*, red. Nihon kindai bungakukan, Shinchōsha, Tokio 1985 (wyd. popr. 2004), s. 98. Zob. też: Yabu Teiko, *Ichiyō to kōdai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 148–153.

Kroczyłam w pośpiechu – byłam złana potem, który spływał mi do oczu i ust. Wycierałam twarz z całych sił, aż do bólu. Nadchodził wprawdzie już zmierzch, ale i tak bałam się, że ktoś mógłby mnie zobaczyć. Rozpostarłam parasolkę, szłam schowana pod nią. Kiedy przechodziłam pod przerzuconym nad drogą mostkiem, zauważyłam młodych mężczyzn, najpewniej studentów, którzy oparci o balustradę spoglądali w dół. Szeptali coś do siebie ze śmiechem. Kiedy próbowałam przejść, udając, że ich nie widzę, przyklasnęli w dłonie i zawołali „Spójrz no tu”. Cóż zamierzają? Czy tak zachowują się ludzie zajmujący się nauką. Poczułam nagle smutek (ZSIN 2, s. 85).

Ichiyō próbuje ukryć spoconą twarz pod parasolką. Nadaremno jednak. Zostaje zauważona przez młodzieńców, którzy prawdopodobnie są studentami znajdującego się w pobliżu Uniwersytetu Cesarskiego¹⁷⁷. Dziewczyna obawia się szyderstw. Już wcześniej tego dnia czuła wstyd, gdy zwrócono jej w bibliotece uwagę, że źle wypełniła podanie o książkę (ZSIN 1, s. 84). Młodzieńcy żartują sobie z niej, co wywołuje jej zawstydzenie i budzi smutek – nie tylko dlatego, że stała się obiektem ich żartów, ale także dlatego, iż uważa takie zachowanie za niegodne studentów. Możliwość studiowania – o której ona mogła tylko marzyć – jest w jej oczach czymś nobilitującym. Tymczasem śmiejący się z niej młodzi mężczyźni wydają jej się prostaccy.

5.2. Na przekór światu

Tak, jak widok młodzieńców wyśmiewających kobiety na ulicy nie licuje z obrazem studentów, jaki Ichiyō posiada, tak krytyczne, niesprawiedliwe oceny innych ludzi są zagrożeniem dla jej własnego wizerunku. Ichiyō lęka się plotek i pomówień także dlatego, że uderzają w jej obraz siebie oraz idealnego uczucia. Rozsiane po całych *Dziennikach* rozważania o miłości prawdziwej – przeciwstawianej miłostkom dobrze znanym światu – są elementem obrony stworzonego przez piarkę ideału:

Nie chodzi mi o subtelne radości, kiedy kwiaty czy księżyc cieszą serca swą wytwornością lub gdy piszemy listy, czy też kiedy rozmawiamy twarzą w twarz o tym, co czujemy. W ten sam sposób winniśmy dzielić się smutkiem, wspólnie płakać. Nie ma nikogo, kto by tak czuł jak ja, dlatego pozostaje mi pogрузić się w samotnych rozmyślaniach. Ludzie nie wiedzą, że tak myślę – sądzą pewnie, że to jedynie zwykła miłostka, płytka, głupia zabawa. Nic na to nie poradzę. Mogą się ze mnie śmiać. Mogą mnie szkalować (ZSIN 2, s. 407).

Próby zdefiniowania miłości w *Dziennikach* nie są pozbawione wpływów myśli romantycznej, która dotarła do Japonii wraz z przemianami epoki Meiji. Ichiyō podkreśla swoją samotność w przeżywaniu i rozumieniu miłości. Równocześnie przeciwstawia głębię tego, co odczuwa, ocenie, na jaką jest narażona. „Mogą się ze mnie śmiać” – stwierdza wprawdzie, ale z uporem i konsekwencją przekonuje,

¹⁷⁷ Teikoku daigaku – obecnie Uniwersytet Tokijski.

że nie mają racji wszyscy ci, którym jej uczucie do Nakaraia wydaje się zwyczajne. Te zabiegi Ichiyō przeczą jej wcześniejszemu stwierdzeniu, iż nie dba o to, co inni sądzą. Opinie ludzi wpływają bowiem na jej samoocenę. Ilustracją tego złożonego problemu może być fragment *Zuikanroku* (Luźne wrażenia) z sierpnia 1892 roku:

Kiedy spaceruję ulicą, ludzie śmieją się na widok mej twarzy. Przypadkiem spotkana znajoma wita mnie ze śmiechem, co budzi moje podejrzenie: „Czy coś się stało?” – pytam. „Nie wiedziałas, że masz twarz ubrudzoną tuszem?” – odpowiada. „Ależ skąd! To niemożliwe. Nie mogę być ubrudzona”. „Zobacz tylko” – mówi i wyjmuję małe lusterko. „Rzeczywiście, nie zdawałam sobie nawet sprawy, że miałam delikatnie umazane tuszem czoło”. Gdyby nie lusterko, nie dałabym wiary słowom znajomej. Gdyby nie ona, nie mogłabym przejrzeć się w lustrze¹⁷⁸.

Ichiyō jest świadoma spojrzeń i uśmiechów innych, ale nie śmie zapytać o powód, dopóki nie spotyka znajomej. Jej pierwszą reakcją na informację o tym, że ma twarz ubrudzoną tuszem, jest niedowierzenie i negacja. Opinia koleżanki staje się jednak inspiracją do bliższego przyjrzenia się swemu obliczu w lusterku. W podobny sposób Ichiyō, niczym w zwierciadle, przegląda się w *Dziennikach*, konfrontując się na ich kartach z ocenami innych.

Zdarza się, że zdanie osób trzecich determinuje wizerunek Ichiyō, wpływając na to, jak autorka postrzega siebie. Takie znaczenie przypisane jest postaci Nakaraia, którego aprobata staje się ważnym kryterium oceny Ichiyō w *Dziennikach*:

Mój cel w życiu – żeby on [Nakarai Tōsui] pamiętał, że ktoś taki jak ja istniał – gdzie się podział, nie wiem... Skryłam się w pyłe marności. Jeśli jakimś sposobem przypomni on sobie teraz o mnie teraz, to najpewniej nie ze współczuciem, ale z odrazą, że nie potrafiłam pięknie żyć na tym świecie, że tak nisko upadłam... (ZSIN 3, s. 60)

Zamieszczona w tomie *Chiri no naka* notatka napisana została już po rozstaniu Ichiyō z Nakaraiem i po przeprowadzce do Ryūsenji. Niezależnie od próby radykalnej zmiany własnego życia autorka przyznaje, że nadal ważne jest dla niej to, jak postrzega ją Nakarai Tōsui. Do tego stopnia, że bycie dobrze przez niego zapamiętaną nazywa „celem w życiu” (*ikeru yo no kai*). W nowej sytuacji, na obrzeżach Yoshiwary, nadal ocenia siebie przez pryzmat jego spojrzenia.

5.3. W pajęczynie plotek

Okazją do chyba najpoważniejszej konfrontacji własnego wizerunku ze światem zewnętrznym w *Dziennikach* są dla Ichiyō plotki, które powstają na temat jej relacji z Nakaraiem Tōsui. Ichiyō odnotowuje, że Nakarai już podczas jednej z pierw-

¹⁷⁸ Higuchi Ichiyō, „Zuikan roku 1”, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 728.

szych wizyt zauważył, iż obecność młodej dziewczyny w domu mężczyzny w pełni sił może budzić podejrzenia. Kiedy jednak pojawiają się plotki, autorka nie kryje swojego zdziwienia i oburzenia. W *Nikki Shinobugusa* z czerwca 1892 roku opisuje, jak stopniowo dowiaduje się o rozgłaszanych na swój temat opowieściach od koleżanki, a następnie od nauczycielki. Analizuje w nowym świetle wcześniej zasłyszane rozmowy i zapamiętane gesty, które – jak uznaje z nowej perspektywy – musiały również wynikać z opowieści rozgłaszanych na jej temat. Zaskoczenie i oburzenie Ichiyō skonstrastowane jest ze spokojem Nakaraia:

Nie zdziwiłem się w tej chwili. Byłem świadomy, że takie plotki powstaną. Niech no tylko postawię się w pozycji osoby trzeciej: panna Higuchi ostatnio odwiedza niejakiego Nakaraia. I jeszcze: ten mężczyzna nie jest wszak zniedołężniałym starcem. Albo też: podobno mieszka on sam – musi coś być na rzeczy w tym, że młoda kobieta go tam odwiedza. To naturalne, że takie plotki powstają. To my właściwie postępujemy nierozsądnie (ZSIN 2, s. 169).

Nakarai, którego temperament znany był w tokijskich dzielnicach rozrywki, uznaje zaistniałą sytuację za naturalną konsekwencję regularnych wizyt Ichiyō u siebie w domu. Ta postawa jest skonstrastowana z podkreślanym wielokrotnie zdumieniem autorki *Dzienników*.

Nie oznacza to oczywiście, że Ichiyō wcześniej nie była świadoma tego, iż ludzie mogą niewłaściwie i niesprawiedliwie – co powtarza z emfazą – ocenić jej wizyty u Nakaraia. Im bliżej dramatycznej sceny rozstania, tym częściej pojawiają się w *Dziennikach* wzmianki o tym, że Nakarai nie jest osobą godną zaufania¹⁷⁹. Uwagi na temat wątpliwej reputacji mentora Ichiyō bywają wkładane w usta jej młodszej siostry, Kuniko. Oto jak przebiega rozmowa w domu Higuchi po pierwszej wizycie Nakaraia, który przyniósł najnowsze wydanie „Musashino” i chciał omówić opublikowane w nim opowiadanie Ichiyō:

Matka powiedziała: Naprawdę przystojny z niego mężczyzna. Przypominał trochę naszego świętej pamięci Sentarō i wyglądał na bardzo życzliwego. Cokolwiek by inni twierdzili, nie wygląda wcale na niegodnego zaufania. (...)

Na to Kuniko: Mylisz się, matko. Na zewnątrz może i wydawać się miły, ale kiedy się uśmiecha, sposób, w jaki uroczo składa usta... To łobuzerska sztuczka! Nie można mu ufać.

Matka na to: Bądź co bądź, to, co nam powiedział... „mieszkam teraz bliżej i nie mam gdzie się udać, dlatego wieczorem – przy okazji spaceru – pozwolę sobie czasem zajrzeć, dobrze...”. Cóż na to powiedzą inni?

Wtedy Kuniko: W każdym razie problem w tym, że dom jest mały. Gdybyśmy miały jeden pokój więcej, nie musiałybyśmy się martwić. Dom obok wygląda na przestronniejszy. Gdyby tak jakimś sposobem udało się przeprowadzić...

Na to ja odrzekłam: Nie ma mowy. Ci, z którymi się przyjaźnię, nie mają względu na to, czy dom jest przestronny jest czy nie, czy ubrania są stare czy nowe. Spotykamy się bez

¹⁷⁹ Yamashita dowodzi, że Ichiyō w *Dziennikach* przedstawia zaufanie jako podstawę relacji nauczyciela i ucznia – nie tylko w odniesieniu do Nakaraia, ale także do Nakajimy Utako. Zob.: Yamashita Kiyomi, *Nihon kindai bungaku ni okeru shitei kankei*, „Geibunkō”, nr 14, 2009, s. 69–70.

ozdobnych słów czy strojnych serc. Jeśli ktoś miałby zaniechać przyjaźni z powodu małego mieszkania czy starych ubrań – nie jest wart, by opłakiwać go ani chwili (ZSIN 2, s. 99).

Uwaga matki o urodzie Nakaraia to wstęp do rozważań na temat jego reputacji, która ma bezpośredni związek z tym, co ludzie mogą rozpowiadać o Ichiyō. Oparta na pierwszym wrażeniu opinia o poczciwości i rzetelności mężczyzny pozwala odsunąć od Ichiyō zarzuty, że spotyka się z kimś, kogo styl życia pozostawia wiele do życzenia. Kuniko jednak – najbliższa Ichiyō osoba w *Dziennikach* – z typową dla siebie trzeźwością umysłu uświadamia matce istniejące zagrożenie. Mówi, także w imieniu siostry, że Nakaraiovi nie należy ufać. Jej słowa przyjmują postać ostrzeżenia i uprzedzają dalszy rozwój wypadków. Zdawać by się mogło, że Kuniko – nie po raz pierwszy zresztą – wypowiada słowa, które współbrzmiały z obawami milczącej Ichiyō. Autorka decyduje się wprawdzie, po wysłuchaniu wymiany zdań matki i siostry, stanąć w obronie nauczyciela, jednak jej wypowiedź w tym miejscu służy przede wszystkim budowaniu własnego etosu kobiety niedbającej o to, co powierzchowne.

5.4. Troska o dobre imię

Im bliżej rozstania z Nakaraiem, tym częściej Ichiyō zastanawia się nad tym, jak inni mogą odbierać ich relację. Kiedy odwiedza go w szpitalu, a obecni tam koledzy szybko opuszczają pomieszczenie, zauważa z niepokojem: „Czy to dlatego, że przyszłam z wizytą? Musi być jakiś powód takiego zachowania...” (ZSIN 2, s. 134). Nie wypowiada jednak przed nauczycielem swoich wątpliwości. Przysłuchając się wypowiedzi innych, które sugerują krążące o niej plotki. Pierwszą, która zwraca się do Ichiyō w tej kwestii, jest jej bliska koleżanka Itō Natsuko. „Czy bardziej cenisz powinności względem ludzi, czy dobre imię rodziny?” (ZSIN 2, s. 161) – pyta pewnego dnia zaskoczoną Ichiyō, rozpoczynając tym samym jedną z dwu ważnych zawartych w *Dziennikach* rozmów o tym, jak relacja Ichiyō i Nakaraia jest postrzegana przez otoczenie. Oto przebieg początku tej rozmowy:

Odpowiedziałam: Oczywiście, przywiązuję wagę do obowiązków. Z tego powodu wiele trudów już podjęłam. Jednak daleka jestem od lekceważenia dobrego imienia rodziny. Trudno mi wybrać. Serce podpowiada mi dobre imię. To dlatego, że nie myślę tylko o sobie, ale także o mamie i rodzeństwie.

Wtedy Itō Natsuko rzekła: W takim razie powiem, co uważam. Czy nie sądzisz, że trzeba przestać spotykać się z Nakaraiem? – mówiąc to, patrzyła mi prosto w oczy.

Odpowiedziałam jej: Dziwne, że to mówisz. Mówiłam już wcześniej, że jestem skrepowana, odwiedzając Nakaraia, który jest wszak młodym, przystojnym mężczyzną. Oczywiście rozważałam w sercu zaniechanie tych spotkań. Jednak mam wobec niego dług wdzięczności i nie mogę tak po prostu zerwać kontaktu. Tym bardziej teraz, w jego obecnym stanie. Przysięgam jednak na wszystkie świętości, że nie mam nic na sumieniu. Nie splamiłam się żadnym niecnym postępkami. Kto jak kto, ale ty powinnaś to wiedzieć. Dlaczego więc zadajesz takie pytanie? – powiedziałam z żalem.

Wtedy usłyszałam: To zrozumiałe, co mówisz. Jednak mam powód, by pytać. Nie czas na to dzisiaj, porozmawiamy więc o tym innym razem. Jeśli nawet wówczas nie zechcesz zaniechać owych spotkań, mnie także wyda się to podejrzane – powiedziała, a twarz jej posmutniała (ZSIN 2, s. 161–162).

Itō Natsuko zaczyna od nadania odpowiedniej rangi swoim słowom – pyta o poważny wybór pomiędzy *giri* (obowiązkiem) w stosunku do kogoś, kto wyświadczył nam przysługę, a dbałością o dobre imię domu. Sugeruje też natychmiast, że Ichiyō powinna zaprzestać widywania się z Nakaraiem. Nie podaje wprawdzie powodu, dla którego tak sądzi, odkładając rozmowę na ten temat na później, jednak Ichiyō pojmuje natychmiast, co może nią kierować. Mimo że zarzuty wobec niej nie zostają jeszcze nawet wypowiedziane, czuje, że musi się bronić. Przyznaje, że jej wizyty u Nakaraia mogą się wydawać zdrożne, ale podkreśla, że nigdy nie zachowała się niestosownie. Tłumaczy również, że ma dług wdzięczności wobec nauczyciela, który był dla niej życzliwy, zwłaszcza teraz, kiedy zmogła go choroba. Wypowiedź Ichiyō przypomina dobrze przemyślaną mowę obronną kogoś, kto nie jest w stanie znieść atmosfery niejasności czy pomówień i natychmiast czuje potrzebę oczyszczenia się z niepostawionych nawet jeszcze zarzutów. Ono Fusako dostrzega w takiej postawie przyczynę tragedii (*higeki*) Ichiyō, za jaką uznaje jej rozstanie z Nakaraiem¹⁸⁰.

Niezależnie od ocen osobowości Ichiyō i tego, co w jej życiu okazało się wyborem tragicznym, a co wręcz przeciwnie – było wartością pozytywną, należy podkreślić, że zacytowana wcześniej wymiana zdań z Itō Natsuko wpłynęła zasadniczo na rozwój wydarzeń w *Dziennikach*, a przede wszystkim na samą Ichiyō, która zaczyna interpretować gesty i słowa ludzi wkoło niej jako wyraz podejrzliwości, a nawet oskarżeń. Ze szczególną uwagą analizuje zachowanie Nakajimy Utako, na której dobrym zdaniu bardzo jej zależy. „Czyżby ona też we mnie wątpiła? Czasem wypowiada słowa, które sprawiają, że czuję się okropnie” (ZSIN 2, s. 163) – wyznaje z niepokojem. Rozmowy w domu Nakajimy dają Ichiyō powody do rozmyślań nad własną sytuacją, którą zaczęła już postrzegać w nowym świetle:

Dziwnie złocony jest ten świat, nie było tematu, który nie dotykałby czegoś plugawego. Nakajima mówiła, że ten i ten postąpił szpetnie, a o tamtym zaś krążą nieprzyzwoite plotki. Każdy z tych, których zazwyczaj spotykamy ma coś na sumieniu. Gdy tak jej słuchałam, zaczęłam rozmyślać nie tylko o innych, ale także o sobie i o plotkach na własny temat (ZSIN 2, s. 163).

Świadomość bycia obmawianą staje się dla Ichiyō nie do zniesienia, dlatego decyduje się podjąć z Nakajimą rozmowę, jakby pownownie chciała się bronić przeciw niewypowiedzianym jeszcze zarzutom. Wybiera bezpośrednią konfrontację z nauczycielką, czego do tej pory zrezygnowała w *Dziennikach* unikała:

¹⁸⁰ Zob.: Ono Fusako, *Higuchi Ichiyō – hito to sakuin*, red. Fukuda Kiyoto, Shimizu shoin, Tokio 1992 (pierwsze wyd. 1966), s. 63.

Jak pani dobrze wie, nie zaczęłam spotykać się z profesorem Nakaraiem z osobistych względów. Myślałam o tym, jak zostać pisarką, by móc utrzymać rodzinę, myślałam o domu. Nic innego mną nie kierowało. A jednak szerzą się plotki na mój temat – boli mnie to. Co pani o tym myśli? Proszę powiedzieć szczerze, jeśli uważa pani, że nie powinnam się z nim spotykać. Ponieważ poległam na własnym sumieniu, do tej pory nie przejmowałam się różnicami między mężczyzną i kobietą, nie dbałam o plotki i spotykałam się z nim bez obaw. Jednak kiedy teraz o tym myślę, bardzo się przejmuję. Proszę powiedzieć mi, co powinnam zrobić... (ZSIN 2, s. 163–164)

Ichiyō podkreśla swoje czyste, prawe intencje – chciała dobrze wypełniać obowiązki głowy rodziny i zarabiać na utrzymanie domu, dlatego zdecydowała się udać po pomoc do znanego dziennikarza. Pyta nauczycielkę wprost o to, czy powinna nadal – w obliczu powstałych plotek – spotykać się z Nakaraiem. Zdanie Nakajimy interesuje Ichiyō – jak dowodzą różne wzmianki w *Dziennikach* – tak- że dlatego, że pisarka wiąże z jej szkołą plany na przyszłość i nie chciałaby, żeby plotki stanęły tym planom na przeszkodzie. Oto, jak relacjonuje swoją rozmowę z Nakajimą:

Nakajima zapytała: A zatem nie złożyliście sobie przyrzeczeń odnośnie do wspólnej przyszłości?

Cóż to znaczy! – odrzekłam. Nie tylko nie złożyliśmy sobie przyrzeczeń, nie mam nawet takiego zamiaru. Czyżby pani również powtarzała takie niestworzone rzeczy...

Naprawdę? Czy to prawda? Czy nie obiecaliście sobie niczego? (ZSIN 2, s. 164)

Pytanie Nakajimy uświadamia Ichiyō, do jakiego stopnia jej reputacja (a pośrednio także perspektywa kariery w szkole Haginoya) jest zagrożona. Przez długie lata autorka dbała, by wzorowo wypełniać swoje powinności uczennicy i pomocnicy Nakajimy Utako, a tymczasem nauczycielka zaczęła w nią wątpić. „Powinna wiedzieć, że mam zasady. To doprawdy godne ubolewania, że mimo wszystko we mnie wątpi. Gdybym była sama, załapałabym się pewnie łzami” (ZSIN 2, s. 164) – wyznaje Ichiyō, dla której sama już myśl o tym, że mogłaby być postrzegana jako nieczysta, jest nie do zniesienia. W takiej sytuacji jedynym rozwiązaniem staje się dla niej zerwanie kontaktów z Nakaraiem.

5.5. Rozstanie z nauczycielem

Warto zauważyć, że jeszcze przed przytoczonymi rozmowami z Itō Natsuko i Nakajimą Utako Ichiyō sygnalizuje w *Dziennikach* możliwość zaprzestania wizyt w domu nauczyciela. Nie tłumaczy wprawdzie swoich wątpliwości, ale mogą one wynikać również z poczucia, że pod jego opieką nie rozwinie się jako pisarka. Sam Nakarai jest tego świadomy, oferując jej spotkanie z Ozakim Kōyō, który udzieliłby Ichiyō wskazówek związanych z nowymi technikami pisania powieści. Wydawane przez Nakaraia pismo „Musashino” – mimo że pomyślane jako sposób promowania Ichiyō – nie było medium, które docierałoby do szerokiej publiczności.

ści, a i szanse na wydanie kolejnych numerów były znikome. Niektórzy badacze twierdzą nawet, że gdyby Nakarai nie zachorował, a „Musashino” nie podupało, losy Ichiyō i jej mentora mogłyby się potoczyć zgoła odmiennie¹⁸¹. Tymczasem sytuacja finansowa domu Higuchi w *Dziennikach* kreślona jest w coraz ciemniejszych barwach. Niewykluczone, że Nakarai, mimo że oferował wsparcie, ostatecznie nie wywiązał się ze składanych wcześniej obietnic¹⁸². Jednak żaden z tych powodów, które można odnaleźć podczas uważnej lektury *Dzienników*, nie zostaje przez Ichiyō bezpośrednio połączony z jej decyzją o rozstaniu z nauczycielem¹⁸³. Autorka wie, że swoją opowieść w sposób, który sugerowałby, że było ono jedynie wynikiem jej troski o dobre imię własne i rodziny. Jej relacja z Nakaraiem tworzona jest w konwencji opowieści o niespełnionej miłości, istniejącej poza kontekstem doczesnych trosk o pieniądze i sławę. Ichiyō nie próbuje zatem podawać żadnego z prawdopodobnych racjonalnych powodów, które mogłyby ją skłonić do rozstania¹⁸⁴. Główną przedstawioną w *Dziennikach* przyczyną jest jej złość na wieść o tym, że Nakarai mógł się przyczynić do rozpowszechnienia plotek na jej temat, co sugeruje jej Nakajima Utako:

Wiesz, słyszałam z pewnego źródła, że Nakarai otwarcie rozpowiada o tobie jako swojej żonie. Jeśli byłabyś z nim w związku i pozwalala na to, nie byłoby powodu zwracać sobie głowy plotkami. Jednak jeśli tak nie jest – lepiej się z nim nie spotykać (ZSIN 2, s. 164).

Ichiyō przedstawia swoją reakcję na wypowiedź nauczycielki z ogromną dbałością o szczegóły – każde słowo daje świadectwo jej oburzeniu:

Nie mogłam wydobyć słowa ze zdumienia. Jakże bardzo znienawidziłam tego człowieka! Jak mógł splamić moje imię, mimo że jestem niewinna, tylko po to, by się przechwalać? Och, nienawidziłam go w tej chwili. Gdyby to było możliwe, rozplątałabym swe ciało i wyjęła wnętrzności, by pokazać wszystkim, którzy we mnie wątpili, że miałam serce czyste (ZSIN 2, s. 164–165).

¹⁸¹ Zob.: Fujii Kimiaki, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 170.

¹⁸² W każdym razie nie ma o tym wzmianki w *Dziennikach*. Choć – jak zauważa Shirasaki Shōichirō – bardzo prawdopodobne było, że Ichiyō pożyczala od Nakaraia pieniądze. W *Dziennikach* można znaleźć dyskretne aluzje, które potwierdzałyby tę tezę. Zob.: Shirasaki Shōichirō, *Higuchi Ichiyō nikki no sekai...*, *op.cit.*, s. 41. Por.: Kimata Satoshi, *Onna no perusona – Ichiyō nikki no danmen*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 37–41.

¹⁸³ Sugiyama zgadza się z interpretacją Wady Yoshie, iż w opowieść o miłości do Nakaraia wpleciony jest wątek pieniędzy, który Ichiyō stara się maskować. Zob.: Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō...*, *op.cit.*, s. 85. Uchida z kolei podkreśla, że Ichiyō pragnęła zostać w Haginoya, nawet jeśli miało to się wiązać z rozstaniem z Nakaraiem. Jej zdaniem jest to pierwszy moment, kiedy Ichiyō sama podejmuje w *Dziennikach* decyzję o swoim losie. Zob.: Uchida Seiko, *Ichiyō no hagishiri to Akiko no onesho. Higuchi Ichiyō, Yosano Akiko ni miru shiawase no katachi*, Shinfūsha, Tokio 2006, s. 22–23.

¹⁸⁴ Ichiyō nie tylko pomija temat pieniędzy, lecz także nie rozpisuje się na temat własnych podejrzeń odnośnie do związku Nakaraia i Tsuruty Tamiko, którą ten opiekował się, kiedy była brzemienią. Zob.: Masuda Mizuko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 104. Ichiyō poprzez skupianie się na wybranych wątkach podkreśla czystość jej relacji z Nakaraiem.

Głównym zmartwieniem Ichiyō jest to, by wszyscy widzieli w niej osobę czystą i prawą. Autorka zarzeka się, że została niesprawiedliwie posądzona. Swoją niewinność podkreśla także podczas rozmowy z Shibuyą Saburō¹⁸⁵, który odwiedza ją w domu 22, a następnie 23 sierpnia 1892 roku. Mężczyzna rozpoczyna konwersację od pytań o karierę pisarską Ichiyō i proponuje, że przedstawi ją Tsubouchiemu Shōyō (1859–1935), znanemu już wówczas krytykowi literackiemu, autorowi rozprawy *Shōsetsu shinzui* (Duch powieści, 1885) i mentorowi Futabateia Shimei. Kiedy w nawiązaniu do tej propozycji Ichiyō wspomina o swojej znajomości z Nakaraiem, Shibuya nie kryje swoich emocji:

Unikaj go, jeśli się tylko da. Wiem, że masz wobec niego dług wdzięczności. Jednak jeśli będziesz spotykała się z nim jak dotąd, twoja przyszłość może na tym ucierpieć. Nie mogę cię powstrzymać, jeśli planujesz za niego wyjść. Niedobrze jednak wzniecać plotki bez potrzeby. Trudno jest oczyścić raz złocone imię, chociażby nawet człowiek był bez winy. (ZSIN 2, s. 199).

W odpowiedzi na wątpliwości Shibui Ichiyō podkreśla, że jest niewinna: „Nie wiem, co niosą bezzasadne plotki, jednak nie mam się czego wstydić przed bogami nieba i ziemi” (ZSIN 2, s. 199). Podkreśla w *Dziennikach* swoją nienaganną postawę wielokrotnie, czasem pocieszając się, że otrzymuje w swym trudnym położeniu szansę od losu, by ćwiczyć siłę swego charakteru:

Kiedy wejrzę w swe serce, nie odnajduję ani krzty winy. Nic, czym powinnam się trapić. Me serce miało być zbrukane dla tego człowieka, a zostało oczyszczone. Odtąd będę jeszcze bardziej szlifować swój charakter, by móc wyrwać się z tego złudzenia (ZSIN 2, s. 140).

Opinie innych stają się dla Ichiyō po raz kolejny okazją do autoanalizy. Autorka przedstawia siebie jako ofiarę pomówień, której winno się współczuć. Wydaje się jej, że rozmawiają o niej wszyscy bez wyjątku, łącznie z służącymi w domu Nakajimy. Z czasem zauważa nawet oznaki nieufności względem siebie u siostry i matki. „Czyżby i w domu we mnie trochę wątpili?” (ZSIN 2, s. 170) – wyznaje, gdy Kuniko przychodzi ją odebrać z domu Nakaraia, a słowa te zamykają tom *Nikki shinobugusa* (Dzienniki: Paprocie pamięci). W sytuacji, gdy nie dowierzają jej bliscy i znajomi, Ichiyō nie waha się już ani chwili i podejmuje decyzję o rozstaniu z Nakaraiem. Możliwości rozwoju pod jego kierunkiem już dawno przestały być wzmiankowane w *Dziennikach*. To rozstanie kończy etap jego oddziaływania na autorkę *Takekurabe*, która zaczyna realizować nowe pomysły literackie i stosować nowe sposoby narracji¹⁸⁶.

Z czasem zarówno obawa Ichiyō przed obmową, jak i podziw dla Nakajimy Utako stają się zdecydowanie mniej widoczne w *Dziennikach*. Będąc świadkiem tego, jak Nakajima plotkuje na temat swych uczennic, Ichiyō uznaje nawet, że

¹⁸⁵ Nakarai i Shibuya przedstawieni są często jako dwie miłości życia Ichiyō. Zob.: Emiya Takayuki, *Ichiyō no kumo...*, *op.cit.*, s. 142–172.

¹⁸⁶ Por.: Miyoshi Yukio, *Ichiyō to nihon kindai no teihen. Nigorie o chūshin ni*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 52–53.

musi pogodzić się z tym, iż obmawianie innych jest nieuchronną przywarą ludzkiej natury:

Nauczycielka jest dla mnie jak matka, więc rozumiem, że mówi mi to, co myśli. Nie rozumiem tylko, dlaczego pozornie mówi rzeczy gładkie, a tak naprawdę krytykuje każdego. Z pewnością mówi tak też o mnie przy innej okazji. W każdym razie – dawniej nie zniosłabym czegoś takiego. Gdyby zachowywał się tak ktoś z przyjaciół, zerwałabym kontakty. Teraz jest inaczej. To nie tak, że ludzie mnie krzywdzą. Po prostu ten a ten mówi to i to (ZSIN 2, s. 459–460).

Złość i poczucie niesprawiedliwej oceny, która zdaniem Ichiyō popchnęła ją do zerwania kontaktów z Nakaraiem, szybko wygasa. Stopniowo pojawia się też refleksja, że to, co czuła do Nakaraia, było czymś więcej aniżeli tylko przywiązaniem i wdzięcznością. Refleksja ta leżnie u podstaw tworzenia jednego z ważnych oblicz Ichiyō w *Dziennikach*.

II Oblicza autorki w *Dziennikach*

Przeglądanie się w lustrze *Dzienników* prowadzi Ichiyō do pogłębionej refleksji na własny temat. Małgorzata Czermińska, jako wynik dostrzeżenia dwóch porządków: pisania i bycia opisywanym, podaje „tworzenie drugiego siebie” lub wchodzenie „w otwarty dialog (...) z zewnętrznym czytelnikiem”¹⁸⁷. W *Dziennikach* można zaobserwować oba te skutki. Rolę czytelnika omówiłam już w pierwszej części książki. Konfrontowanie się z własną oceną oraz z możliwym spojrzeniem kogoś z zewnątrz prowadzi Ichiyō nie tylko do tworzenia „drugiego siebie”, lecz także kilku swoich obrazów. Nie bez powodu Nakagawa dostrzega w *Dziennikach* tekst, który na różne sposoby wyraża „ja” autorki¹⁸⁸. Z kolei Kan Satoko i Yamada Yūsaku mówią o *jiko gekika* (dramatyzacji siebie)¹⁸⁹, czym zwracają uwagę na specyficzne ujęcia miejsca przedstawionego, a przede wszystkim przyjmowanie przez Ichiyō różnych ról – w zależności od czasu i miejsca, od kontekstu czy odgrywanej sceny. Celem tej części pracy jest prześledzenie oblicz Ichiyō związanych z głównymi tematami *Dzienników*, jakimi są ubóstwo, (nieodwzajemniona) miłość, zdrada i zawód, pisanie i możliwości społecznego awansu.

¹⁸⁷ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, *op.cit.*, s. 23.

¹⁸⁸ Nakagawa dostrzega w *Dziennikach* różne sposoby wyrażania „ja”. Zob.: Nakagawa Shigemi, *Hito ni misubeki mono narane. Ichiyō nikki no kuritaiiku*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 39.

¹⁸⁹ Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 19. Gamō Yoshirō zwraca również uwagę na dramatyzację „ja” w *Dziennikach*. Zob.: Gamō Yoshirō, *Ichiyō nikki. Sono kōzu no tenchō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 121.

1. Ichiyō uboga

Zgodnie z obranym pseudonimem, nawiązującym do buddyjskiego ideału ubóstwa, Ichiyō w *Dziennikach* podkreśla swój dystans względem bogactw. Czyni to z tym większą determinacją, im trudniejsza staje się sytuacja finansowa jej rodziny. Wspomina, że już jako dziecko nie znosiła bogactw: „Wprawdzie nie wiedziałam jeszcze, co chcę tak naprawdę osiągnąć, jednak rozumiałam, że nie znoszę i żałuję tych, którzy uganiają się tylko za zyskiem. Gdy pomyślałam tylko, jak ludzie mogą oszaleć dla pieniędzy, zaczęłam postrzegać pieniądze jako nędzny pył i śmieci” (ZSIN 3, s. 74). Jej krytyczna postawa znajduje wytłumaczenie we wspomnieniu ojca Noriyoshiego, który starając się zapewnić rodzinie godziwy byt, podupał na zdrowiu. „Ci, którzy uganiają się za zyskiem” to opis odpowiadający wspomnieniu współników ojca, którzy doprowadzili go do bankructwa i opuścili w trudnościach.

1.1. Lekceważenie dóbr doczesnych

W kontekście historii rodziny Higuchi wydaje się zrozumiałe, że Ichiyō ocenia pobłażliwie, a nawet pogardliwie tych, którym dobra doczesne zdają się przesłaniać świat. W *Shinobugusa* (Paprocie pamięci, 24 VIII – 3 IX 1892) uspokaja matkę, która nie może się pogodzić z kradzieżą parasola przez jedną z koleżanek córki:

Nie ma czego żałować. W istocie z naszego domu rzeczy zginęły. Jednak na świecie nic się nie zmieniło. Rzeczy przechodzą z rąk do rąk – nie ma znaczenia, czyją stają się własnością. Parasole nie przestaną spełniać swojej funkcji. Zabrała je – dlatego zginęły. Skoro zginęły, znaczy to również, że stały się czyjąś własnością (ZSIN 2, s. 214).

Żartobliwy ton wypowiedzi Ichiyō pozwala rozładować napięcie, równocześnie podkreślając jej dystans do posiadanych przedmiotów. Widać w tej postawie wpływy buddyjskiego nauczania, zgodnie z którym przywiązanie do rzeczy tego świata jest traktowane jako jedno z siedmiu kajdan uniemożliwiających człowiekowi osiągnięcie oświecenia¹⁹⁰. Słowa Ichiyō uspokajają matkę, a jej postawa zostaje nagrodzona. Niedługo po wspomnianej kradzieży do domu Higuchi przy-

¹⁹⁰ August Karl Reischauer, *Studies in Japanese Buddhism*, Macmillan, Nowy Jork 1917, s. 278.

chodzi inna koleżanka ze szkoły, Nonomiya Kikuko, która ofiarowuje Ichiyō parasol – jeden z dwóch otrzymanych w podarunku tego dnia. Ichiyō nie odmawia sobie satysfakcji skomentowania tego zdarzenia: „Pomyślałam, że to zabawne – stało się tak, jak wczoraj mówiłam” (ZSIN 2, s. 214). Tymi słowami ponownie podkreśla brak przywiązania do dóbr doczesnych.

Zgodnie z tym, co zostało przedstawione we wcześniejszym rozdziale, uboga Ichiyō wyróżnia się w szkole Haginoya spośród koleżanek, których zamożność jawi się jej jako przeszkoda w nawiązaniu głębszych relacji i staje się jednym z najważniejszych powodów, dla których autorka *Dzienników* czuje się wyobcowana. Wpis z 10 marca 1892 roku jest świadectwem jej niechęci do wspólnych spotkań:

Jaka jutro będzie pogoda? Mamy przecież iść oglądać kwiaty śliwy. Wszyscy pewnie oczekują ładnej pogody. A we mnie coś woła, by padał deszcz. Nawet jeśli zwą się mymi przyjaciółkami, dziewczęta ze szkoły Haginoya to wysoko urodzone panienki, z którymi nie łączymy żadną nić porozumienia. Nie jest mi miło, gdy muszę śmiać się z nimi z rzeczy mało zabawnych i radować tym, co nieciekawe. (...) To, czym ja się cieszę, innych smuci do łez. Jeśli niebiosy nie są bezduszne, pozwolą, by jutro spadł deszcz... (ZSIN 2, s. 74–75)

Wydawałoby się, że wspólna wyprawa, która ma na celu podziwianie rozkwitłych kwiatów śliwy, powinna cieszyć młodą dziewczynę. Tymczasem Ichiyō odnotowuje w dzienniku własną prośbę, by do spotkania nie doszło. Czuje się bowiem wyobcowana w grupie rówieśniczek pochodzących z dobrych domów. W kwietniu 1893 roku zauważa: „od dziecka myślałam inaczej niż pozostali” (ZSIN 2, s. 406). Poczucie własnej odmienności łączy Ichiyō z Hiratą Tokuboku (1873–1943), młodym pisarzem, który nie potrafi znaleźć wspólnych tematów rozmów z kolegami ze szkoły. Pogarda wobec bogactw łączona przez autorkę *Dzienników* z postawą niezgody na to, co w świecie przyjęte, staje się jednym ze źródeł jej poczucia wyjątkowości i samotności równocześnie.

1.2. Poezja i pieniądze

Ichiyō wielokrotnie podkreśla, że w szkole Haginoya wielką wagę przywiązuje się do stanu posiadania. Tuż przed przeprowadzką do Ryūsenji przytacza rozmowę z Nakajimą Utako, w której nauczycielka skarży się na złą sytuację finansową szkoły. Zachowanie Nakajimy budzi sprzeciw żyjącej w niepewności jutra Ichiyō, która musi pożyczać od znajomych i prosić wierzycieli o przesunięcie terminu spłaty długów, by móc zapewnić rodzinie pożywienie: „Ależ nie jest pewnie tak źle... Niezależnie od tego, ile pochłaniałyby wydatki na życie, jest pani przecież sama tylko...” (ZSIN 2, s. 460). Tłumaczenie Nakajimy, że szkoła źle prosperuje, kiedy Ichiyō widzi liczne nowe uczennice, oraz narzekanie, że musi pomagać bratu, w sytuacji gdy Ichiyō sama żywi matkę i siostrę, nie pozostają bez wpływu na decyzję autorki *Dzienników* o rezygnacji z aspiracji do świata literatury symbolizowanego przez szkołę Haginoya. Kiedy pięć miesięcy później Ichiyō – która

w tym czasie prowadzi już sklep w Ryūsenji – odwiedza Nakajimę, jeszcze dotkliwiej odczuwa jej zapatrzenie w bogactwa. Nakajima mówi bowiem, że marzy o posiadaniu diamentu o średnicy około trzydziestu centymetrów (1 *shaku*):

Gdybym miała bogactw wystarczająco do końca mego życia, nie musiałabym zabiegać o opinię innych i mogłabym żyć w spokoju. Teraz jednak muszę prawić im komplementy, które nie płyną z serca. Albo gdybym była młodsza o jakichś dwadzieścia lat... Pracowałabym ze wszystkich sił, żeby zabezpieczyć sobie spokojną starość. A tak? Na nic się zdadzą prośby w tym wieku, bym mogła spędzić resztę życia beztrasko (ZSIN 3, s. 118).

Ichiyō nie odpowiada na słowa Nakajimy, ale wyraża swą niechęć wobec postawy skupiającej się na gromadzeniu dóbr materialnych w komentarzu zamieszczonym po przytoczonej rozmowie:

Jak można tak pragnąć diamentu, skoro wyrzuciło się wcześniej prawdziwy diament z serca? Gdyby tylko oszlifować diament w sercu, można by ubogacać tych, których serca są biedne, i oczyszczać ciało ubłocone. Można porównać ten świat do zepsutego obuwia. To każdy w sercu musi zdecydować, czy weźmie je, czy wyrzuci (ZSIN 3, s. 118).

Niezależnie od niechęci do materialistycznej postawy Nakajimy, Ichiyō, wzorowa uczennica szkoły Haginoya, nie może powstrzymać łez, kiedy rozgląda się po pomieszczeniach, w których spędzała całe dni, a które tak różnią się od jej obecnego mieszkania przy sklepie. Wprawdzie sama zdecydowała, że spróbuje szczęścia na obrzeżach Yoshiwary, ale atmosfera elegancji, jaką wyczuwa się w szkole poezji, nadal ją urzeka. „Czyżbym miała dwa serca – dobre i złe? Albo może jedno prawdziwe i jedno fałszywe – każde mówiące przeciw sobie nawzajem” (ZSIN 3, s. 119) – analizuje swoją reakcję, a jej rozważania o dwu sercach mogą wypływać z konfucjańskiego rozumienia emocji uznawanych za źródło nieporządku i niepokładania¹⁹¹. Rozdarcie Ichiyō obrazuje również napięcie pomiędzy postawą niedbałości o dobra materialne a obecnym w *Dziennikach* zachwytem nad pięknem, które tkwi w tych dobrach.

1.3. Shibuya Saburō

Postawę nieprzywiązania do pieniędzy Ichiyō podkreśla zwłaszcza w odniesieniu do Shibui Saburō, wysoko postawionego i dobrze zarabiającego urzędnika¹⁹². Shibuya za życia ojca Ichiyō przewidziany był na jej męża, ale plany te nie zostały

¹⁹¹ Zob.: Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, University Press of Hawai'i, Nowy Jork 1974, s. 237. Ogyū Sorai wprowadza na przykład rozróżnienie pomiędzy *giri* prywatnym (*watakushi no giri*) i publicznym (*oyake no giri*). Zob.: Ogyū Sorai, *Nihon shisō taikēi* 36, red. K. Yoshikawa, Tokio 1973, s. 419.

¹⁹² Shibuya Saburō wydaje się uosobieniem nowego mężczyzny Meiji. Wyjechał na studia za granicę (Heidelberg) i konsekwentnie podążał drogą kariery rozwijanej dzięki wykształceniu i wpływowym znajomościom. Zob.: Tanaka Yūko, *Ichiyō wa otoko to shakai o dō mite ita ka – okane to shusse no jidai ni ikite*, „Bōsei”, nr 40 (3), 2009, s. 11–16.

zrealizowane. Powodem mogło być ubóstwo, w jakie rodzina Higuchi popadła po śmierci Noriyoshiego. Po zdobyciu wykształcenia, zawodu i uznania Shibuya próbował odnowić znajomość z Ichiyō, która 31 sierpnia 1892 roku odnotowała jego wizytę:

Co należy sądzić o tym, że Shibuya się ostatnio pojawił? Rozmowa z nim dodatkowo została zawieszona na temacie małżeństwa. Czułam, jakby oczekiwał, że ja pierwsza coś powiem. Gdy się nad tym wszystkim zastanowić... Kiedy ojciec jako pierwszy zaczął wiązać z nim nadzieje i zaproponował, by został moim mężem, nie otrzymał od niego jasnej odpowiedzi. Jednak Shibuya przychodził w odwiedziny, czule ze mną rozmawiał, poszliśmy nawet razem z Kuniko we troje do teatru. Ojciec uważał, że wszystko jest już prawie ustalone. Potem zmarł nagle. Dni, miesiące mijały. Shibuya był nadal bardzo młody. Kto wie, może nie umiał się zdecydować? (ZSIN 2, s. 215–216)

Niespodziewane pojawienie się mężczyzny przywołuje wspomnienia Ichiyō. Oczekiwanie jej i rodziny zestawione są w nich z zachowaniem Shibui, który nie zdecydował się na małżeństwo. Jego wizyta jest relacjonowana w *Dziennikach* z dystansem, stając się przede wszystkim okazją dla Ichiyō do podkreślenia własnego wyboru, by żyć w samotności:

Nie pragnę bogactw. Cóż za znaczenie mają rangi społeczne? Jeśli tylko zdołam zapewnić mamie spokojny żywot, a siostrze dobrego męża, sama mogę spać przy drodze czy zostać żebrakiem. Teraz nie myślę nawet, by korzystać z pomocy tego człowieka. I nie dlatego, bym go nienawidziła. Ani z powodu własnej dumy. Tylko dlatego, że chcę iść drogą literatury – wyrzec się bogactw i sławy, rzeczy tego świata, które przemijają – nawet jeśli miałabym podupaść u końca mojej drogi jak Ono Komachi (ZSIN 2, s. 217).

Ichiyō zestawia z sobą dwa światy: pisania i posiadania. Rozpatruje również dwie drogi: małżeństwo, które rozwiązałoby problemy finansowe rodziny, ale uniemożliwiło jej całkowite poświęcenie się pisaniu, oraz samotną walkę o przetrwanie. Wprawdzie podkreśla, że nie kierują nią duma ani złość na człowieka, który wcześniej ją porzucił, jednak jej zapał w negowaniu obydwu tych czynników może budzić nieufność uważnego czytelnika *Dzienników*.

Ichiyō wybiera samotność, mimo że zdaje sobie sprawę, iż może być z tego powodu nieszczęśliwa. Nawiązuje do istniejącej legendy związanej z poetką wczesnej epoki Heian – Ono Komachi (ok. 825 – ok. 900), która miała słynąć z urody, a zarazem z nieprzychylności wobec licznych wielbicieli¹⁹³. Jako że Komachi nie okazała względów nawet najwytrwalszemu ze swych zalotników, pozostała samotna, z dnia na dzień tracąc młodość i urodę. Legenda ta przyczyniła się do utrwalenia dwu skrajnie odmiennych wizerunków poetki: pięknej młodej kobiety i zniedołężniałej brzydkiej staruszki, jaką można zobaczyć chociażby na drzeworycie autorstwa Tsukioki Yoshitoshi (1839–1892). Odwołanie do Ono

¹⁹³ Kitada spogląda na legendę o Ono Komachi oraz na opinie o starej kobiecie w japońskim społeczeństwie także przez pryzmat twórczości Ichiyō. Zob.: Kitada Sachie, *Kaku onnatachi. Edo kara Meiji no media, bungaku, jendō o yomu*, Gakugei shorin, Tokio 2007, s. 294–312.

Komachi w *Dziennikach* jest znaczące z dwu powodów. Z jednej strony wskazuje na to, że Ichiyō dostrzega niebezpieczeństwo samotności i odrzucenia w życiu. Z drugiej strony jest wyrazem pragnienia, by znaleźć się w gronie wybitnych pisarek, takich jak Ono Komachi, Murasaki Shikibu czy Sei Shōnagon. Schyłek życia Komachi w kontekście artystycznych planów Ichiyō wydaje się mniej istotny. Najważniejsze jest to, że utwory tej IX-wiecznej poetki przetrwały i nieprzerwanie zachwycają swym pięknem.

1.4. Pieniądz jako temat *Dzienników*

Chociaż Ichiyō wielokrotnie podkreśla w *Dziennikach*, że pieniądze są dla niej nieistotne, a ludzie, którzy pokładają w nich ufność, nie są godni szacunku, trudności finansowe sprawiają, że o pieniądzach często myśli i pisze. Jest bowiem nie tylko młodą poetką, ale także główną żywicielką domu. Rozdzwięk pomiędzy tymi dwiema rolami znajduje wyraz w *Yomogi'u nikki* z grudnia 1892 roku: „Mimo że myślę, aby nie przejmować się tym zupełnie, prawdą jest, że bieda w wielu sytuacjach jest uciążliwa. (...) Cóż mam począć z kupnem ciastek ryżowych, z czynszem, z upominkami na zakończenie roku...” (ZSIN 2, s. 304–305). Ichiyō używa słów, których parafrazę można znaleźć w opowiadaniu *Ōtsugomori* (Wigilia Nowego Roku, 1894). Pomimo deklarowanej pogardy dla pieniędzy jest świadoma tego, że są one niezbędne, by godnie żyć, oraz że pomagają w interesach i mogą się stać kartą przetargową w małżeństwie.

Zdarza się zatem, że Ichiyō pośrednio wyraża smutek i żal z powodu własnego ubóstwa. Czyni tak, kiedy uświadamia sobie, że pieniądze mogłyby uczynić inną kobietę atrakcyjną partnerką dla Nakaraia Tōsui. Obecność ładnie ubranej i bogato wyglądającej kobiety u jego boku w sklepie sprawia, że autorka *Dzienników* zaczyna snuć ponure rozważania o znaczeniu pieniędzy w życiu:

Kuni powiedziała, że to może być nowa żona Profesora. Mówiono, że w Osace jest oddana mu bardzo bogata panna, która najpewniej wniosła majątek w posagu. Nie sposób przecież utrzymać takiego sklepu bez kapitału. Musi mieć gdzieś źródło finansowania. Westchnęłam ciężko, myśląc, jak dużo znaczy pieniądz na tym świecie... (ZSIN 2, s. 310–311)

Opatrzony datą 31 grudnia wpis współbrzmi dodatkowo z atmosferą odczuwaną w Japonii w przeddzień Nowego Roku, kiedy zgodnie z obowiązującym zwyczajem należało oddać wszystkie długi i kiedy pieniądze stawały się głównym tematem rozmów.

1.5. O śmierci ojca

Ubóstwo rodziny Higuchi wiąże się bezpośrednio z nagłą śmiercią brata Sentarō, przed którym urzędnicza kariera stała otworem, oraz ojca Noriyoshiego. Tymczasem Ichiyō bardzo rzadko nawiązuje do tych tragicznych wydarzeń w *Dziennikach*. W sposób aluzyjny odnosi się do śmierci ojca w opisie spotkania z Shibuyą Saburō. Za życia Noriyoshiego Shibuya uchodził za przyszłego męża Ichiyō, jednak później drogi obojga się rozeszły. „Gdyby żył twój ojciec, byłoby inaczej” (ZSIN 2, s. 200) – stwierdza podczas spotkania Shibuya, a jego słowa można odczytać zarówno jako wyraz współczucia dla Ichiyō, jak i przejaw żalu, że jego życie potoczyło się na przekór snutym przez Noriyoshiego planom.

Brak odwołań do śmierci ojca można tłumaczyć staraniem Ichiyō, by mężnie wypełniać powierzone jej obowiązki głowy rodziny. Autorka konsekwentnie wyklucza z *Dzienników* ton żalu i uskarżania się na los. Kiedy jednak w marcu 1893 roku odwiedza ją Hirata Tokuboku, jeden z redaktorów „Bungakukai”, jego historia porusza ją jako odzwierciedlenie tego, co sama przeżyła. Hirata – zapytany o szkołę i znajomych – odpowiada: „Wcześniej straciłem ojca i poznałem, co to żal... Może pani sobie wyobrazić, jak trudno mi przyjaźnić się z tymi młodzieńcami z dobrych domów...”. W odpowiedzi na to wyznanie rozmówcy Ichiyō pozwala sobie na wspomnienie osobistej tragedii: „A zatem nie ma pan ojca. Ja też cierpiałam po stracie ojca i brata”. Natychmiast jednak zmienia temat: „Na którym jest pan roku?”. Tymczasem Hirata powraca do trudnych dla Ichiyō wspomnień: „Kiedy usłyszałem, że pani też straciła ojca, zrozumiałem, jak musiało być pani trudno w życiu”. Żal, który pozostawał w *Dziennikach* długo niewypowiedziany, znajduje ujście w jednym zdaniu podsumowującym tę krótką rozmowę: „Nagle i on, i ja mieliśmy w oczach łzy” (ZSIN 2, s. 370).

Po tej rozmowie Ichiyō pozwala sobie na wyraz żalu po stracie ojca dopiero wtedy, gdy bieda zmusza ją do podjęcia decyzji o rezygnacji z pisania i otwarciu sklepu na obrzeżach Yoshiwary. Wspomnienie śmierci ojca związane jest z lękiem o przyszłość. Jest również odpowiedzią na postawę matki, która nie rozumie literackich aspiracji swojej córki i na głos żałuje, że sama nie zmarła jeszcze za życia męża. Oto, jaki wpis znajduje się w *Nikki* (Dziennik, 1 VII – 14 VII 1893) tuż przed serią *Chiri no naka*:

Minęły już cztery lata, odkąd ojciec zmarł, gdy miałam siedemnaście lat¹⁹⁴, a my – niczym dryfująca łódka – nie zazналиśmy chwili spokoju. Możliwe, że brakowało mi czegoś, by iść przez życie jak inni. Coraz bardziej oddalałam się od codziennych spraw. Pewnie, że wstyd mi z powodu marnych zdolności i płytkich rozważań, ale nigdy nie sprzeciwiłam się w sercu matce ani bratu, nie starałam się postawić na swoim. Skąd więc te klótnie? Dlaczego oskarżają mnie teraz o to, że przysporzyłam matce żmartwień, że nie pomogłam bratu? (ZSIN 3, s. 33)

¹⁹⁴ Osiemnaście zgodnie z systemem *kazoe*.

Ichiyō stara się w *Dziennikach* unikać tonu żalu po nagłym odejściu ojca. Bolesne wspomnienia są jednak czasem przywoływane przez Shibuyę Saburō czy Hiratę Tokuboku. Dopiero w Ryūsenji, daleko od rodzinnego domu, po sprzedaniu większości pamiątek po ojcu, Ichiyō na chwilę rezygnuje z postawy głowy rodziny, powracając myślami do czasu, kiedy była dzieckiem. Jej refleksja stanowi wstęp do utrzymanych w tonie rezygnacji tomów *Chiri no naka*. W atmosferze przygnębienia autorka mówi otwarcie o stracie brata i ojca, które wpłynęły na to, że nie miała okazji „bawić się jak zwykłe dzieci” i że „stała się odmieńcem” (ZSIN 3, s. 57). Wyznaje też, że nagła utrata dzieciństwa sprawiła, iż czuje się wyobcowana.

2. Ichiyō zakochana

Główne zagadnienia *Dzienników* w tomach *Wakaba kage*, *Yomogi'u nikki t. 2*, *Nikki Shinobugusa* (Pamiętniki: Paprocie pamięci, 1 VI – 22 VI 1892) związane są z relacją Ichiyō z Nakaraiem Tōsui oraz rozwojem i definicją miłości. Z tego też względu o tych tomach mówi się czasem jako o „opowieści miłosnej” (*koi monogatari* lub *ren'ai monogatari*), czy też „opowieści o miłości nieodwzajemnionej” (*kataomoi monogatari*)¹⁹⁵. Lektura *Dzienników* w porządku chronologicznym prowadzi do wniosku, że Ichiyō z czasem coraz większą wagę przykładła do swojego uczucia względem Nakaraia, czyniąc z niego przedmiot idealizacji.

2.1. Pierwsze spotkanie z nauczycielem

Pierwsze spotkanie Ichiyō z Nakaraiem zajmuje ważne miejsce w *Wakaba kage*. Opisane jest w sposób liryczny, wykorzystujący – na co zwraca uwagę Seki Ryōichi – obrazy znane z poezji japońskiej¹⁹⁶. Zamieszczone jest zaraz po epizodzie podziwiania pąków sakury, a tym samym osadzone w kontekście wiosny, tradycyjnie kojarzonej z rozwojem romantycznego uczucia. Dla zaznajomionej z literaturą klasyczną Ichiyō to skojarzenie musiało być naturalne. „Miłość, która rozkwita w sercu, jest niczym piękny, świeży kwiat cieszący oczy. Jednak gdy spróbować opisać ją na zewnątrz, okazuje się, że zostaje pozbawiona barw i zapachu” (ZSIN 2, s. 229) – tłumaczy później w *Dziennikach*, konsekwentnie rozwijając obraz rodzącego się uczucia jako kwitnącego kwiatu. Metafora staje się dla niej jednym ze sposobów przekazania w języku uczuć z natury nieprzekładalnych, próbą zachowania ich „barw i zapachu”.

W *Wakaba kage* dbałość o szczegóły opisu należy łączyć z dążeniem Ichiyō do przekazania wyjątkowości jej spotkania z Nakaraiem. Warto zaznaczyć, że autorka *Dzienników* w rzeczywistości najpewniej знаła miejsce, w którym mieszkał jej późniejszy mentor, gdyż przynosiła tam szyte przez siebie i siostrę ubrania.

¹⁹⁵ Zob.: Wada Yoshie, *Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 61–67. Por.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru. Higuchi Ichiyō no koi...*, *op.cit.*, s. 135–144.

¹⁹⁶ Seki Ryōichi, począwszy od *Wakaba kage*, wskazuje na dwie tendencje w *Dziennikach* – odnotowywanie wydarzeń codziennych i tworzenie literackich obrazów, często inspirowanych poezją *waka*. Ta druga tendencja pojawia się według niego ze wzmożoną siłą w opowieści o relacji z Nakaraiem. Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 195.

Możliwe nawet, że widziała Nakaraia, zanim zdecydowała się opisać go po raz pierwszy w *Dziennikach*. Słyszała o nim wielokrotnie, wiedziała, że jest dziennikarzem gazety „Tōkyō Asahi Shimbun” i twórcą popularnych opowiadań.

Niezależnie od prawdopodobieństwa wcześniejszych kontaktów z Nakaraiem, Ichiyō opisuje go po raz pierwszy z wielkim skrepowaniem i zainteresowaniem jednocześnie, charakterystycznymi dla pierwszego spotkania. Można podejrzewać, że mamy tu do czynienia ze stylizacją, która dopuszcza swobodną interpretację faktów. Takie podejrzenia znajdują dodatkowe uzasadnienie, kiedy, jak to czyni Yamada Yūsaku, zestawimy notatkę Ichiyō ze wspomnieniami Nakaraia, które w wielu miejscach się różnią¹⁹⁷.

Kiedy autorka *Dzienników* przychodzi do domu popularnego dziennikarza „Asahi Shimbun” w kwietniowe popołudnie, ma nadzieję, że pisarz przyjmie ją jako swą uczennicę. Atmosferę wyczekiwania potęguje chwilowa nieobecność Nakaraia. Do czasu powrotu mężczyzny Ichiyō snuje rozważania na jego temat: „jest dziennikarzem: pisze opowiadania i rozmaite notatki prasowe... Musi być bardzo zajęty” (ZSIN 1, s. 51). Z chwilą pojawienia się dziennikarza Ichiyō, która wcześniej obejmowała wzrokiem i opisem całe otoczenie, skupia się na jego osobie niczym sprawny operator kamery ujmujący w kadrze głównego bohatera:

Wtedy usłyszałam odgłos pojazdu zatrzymującego się przed bramą. Nakarai Tōsui wrócił. Natychmiast przebrał się w domowy strój, po czym przywitał nas ciepło. Jako że nie przywykłam do takiej serdeczności, poczułam, że uszy mi płoną, a w gardle mam sucho. Nie wiedziałam zupełnie, co odpowiedzieć. Ukłoniłam się tylko. Wstyd mi na samą myśl o tym, jaką gąską musiałam się mu wydać (ZSIN 1, s. 51).

Ichiyō rozpoczyna opis spotkania od wzmianki o serdeczności Nakaraia, który przebiera się w nieformalny strój i traktuje przybyłych bez wyniosłości. Natychmiast jednak przenosi uwagę z jego osoby na własną – skupia się na swoich reakcjach w odpowiedzi na zachowanie dziennikarza. Nie jest do końca jasne, czy zaczerwienione uszy i suchość w gardle są wynikiem obecności Nakaraia czy krytycznej oceny siebie, którą jego obecność prowokuje. Opis jest dowodem na to, że Ichiyō niezmiennie przejmuję się tym, jak Nakarai ją postrzega.

Autorka *Dzienników* nie odmawia sobie przyjemności opisu wyglądu mężczyzny. „To nie przystoi, żebym wzmiankowała o jego urodzie...” (ZSIN 1, s. 51) – zastrzega, uprzedzając możliwe słowa krytyki z ust każdego, kto czytałby jej wpis. Tłumaczy się również przed samą sobą, gdyż opisywanie wyglądu mężczyzny przez młodą dziewczynę nie uchodziło w jej czasach za stosowne. Wbrew

¹⁹⁷ Yamada Yūsaku konfrontuje opis spotkania z *Dzienników* z relacją Nakaraia już po śmierci Ichiyō, która w wielu miejscach przeczy narracji Ichiyō. Por.: Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)...*, *op.cit.*, s. 19. Shioda porównuje wrażenie, jakie Nakarai wywarł na Ichiyō, opisane w *Dziennikach* z opinią Nakaraia o Ichiyō, zgarbionej i skrepowanej, odzianej w szary strój, przypominającej staruszkę. Shioda Ryōhei, *Meiji joryū sakka...*, *op.cit.*, s. 152–153. Kimura konfrontuje również relację Ichiyō z *Dzienników* ze wspomnieniami Nakaraia. Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō to gendai...*, *op.cit.*, s. 54–57.

wszelkim zastrzeżeniom Ichiyō decyduje się jednak na zawarcie opisu Nakaraia, czym daje dowód swego nim zainteresowania. Taki sposób prowadzenia narracji budzi również ciekawość czytelnika. Przyjrzyjmy się zatem bliżej passusowi kreślącemu sylwetkę mężczyzny:

Profesor Nakarai ma około trzydziestu lat. Wiem, że to nie przystoi, żebym wzmiankowała o jego urodzie, ale postanowiłam przecież zapisywać wszystkie swoje myśli. Ma piękną cerę i delikatne rysy, jakby się z lekka uśmiechał (dzieci muszą go uwielbiać). Jest nieco wyższy niż większość mężczyzn, postawny. Naprawdę można go podziwiać. Spokojnym głosem zaczął mi opowiadać o świecie pisarzy (ZSIN 1, s. 51).

Opis otwiera wzmianka o wieku: Nakarai jest młody, tylko jedenaście lat starszy od samej Ichiyō, która widzi przed sobą wysokiego, rosnącego mężczyznę o łagodnych rysach twarzy, budzącego zaufanie i sympatię. Jego atrakcyjność w oczach młodej dziewczyny, marzącej o tym, by zostać pisarką, potęguje niewątpliwie zdobyte przez niego doświadczenie dziennikarskie i znajomość zarówno warsztatu pisarskiego, jak i środowiska literatów.

Podczas pierwszego spotkania Nakarai z naturalnym wdziękiem odnajduje słowa, które Ichiyō potrafi odnieść do swojej sytuacji. „Zawsze jestem gotów cię wysłuchać” (ZSIN 1, s. 52) – wyraża swoją troskę i przedstawia się nie jako mentor dziewczyny, ale jako jej powiernik, partner w rozmowie. Podkreśla, że sam pisze głównie w celach zarobkowych, czym dodatkowo przekonuje zmuszoną do zarabiania na rodzinę Ichiyō do słuchania jego rad. Sposób, w jaki Nakarai jest przedstawiony w *Wakaba kage*, nie pozostawia wątpliwości co do tego, że musiał wywrzeć na młodej pisarce wielkie wrażenie. Skrępowanie i zachwyt Ichiyō stanowią sygnał dla czytelnika, oczekującego na to, że jej uczucia do przystojnego i łagodnego mężczyzny, który został jej przewodnikiem po świecie literatury, rozwiną się w toku narracji *Dzienników*.

2.2. Rozwój relacji z Nakaraiem

Nadzieje czytelnika na rozwój wątku romantycznego w *Dziennikach* nie zostają zawiedzione, bowiem kolejne spotkania sprawiają, że Ichiyō i Nakarai stają się sobie coraz bliżsi. Shioda podkreśla niezwykle szybki rozwój ich relacji i niespotykaną serdeczność młodej dziewczyny¹⁹⁸:

Zdarza się, że osoby, które wydają się wspaniałe przy pierwszym spotkaniu, robią mniejsze wrażenie przy kolejnych. Jednak z Profesorem czułam jeszcze większą więź niż przy pierwszym spotkaniu (ZSIN 1, s. 52).

Ichiyō sugeruje, że jej uczucie bliskości nie jest być może jednostronne, kiedy przytacza pełne zakłopotania słowa Nakaraia podczas jednej ze swych wizyt:

¹⁹⁸ Zob.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 101.

„Właściwie to nic takiego... Tylko... Nie jestem jeszcze zniedołężniałym starcem. Ty jesteś młodą kobietą. Dlatego też nasze spotkania mogą być nieestosowne” (ZSIN 1, s. 54). Dziewczyna rumieni się na te słowa, czym zdradza, że obawy Nakaraia nie są jej obce. „Nie wiedziałam, gdzie podziać dłonie – tak mi było wstyd” (ZSIN 1, s. 54) – wyznaje. Nakarai jednak proponuje, by traktowała go jak swoją koleżankę – w ten sposób mają zapobiec niepotrzebnym komplikacjom. Obiecuje jej również pomoc w codziennych trudach: „Gdybyś czegoś potrzebowała, daj znać. Zrobię wszystko, co w mojej mocy, by ci pomóc” (ZSIN 1, s. 55). Tymi słowami potwierdza jeszcze raz, że jest życzliwym i dobrym przyjacielem. Taki obraz Nakaraia dominuje w pierwszych tomach *Dzienników*.

Propozycja Nakaraia, by Ichiyō nie myślała o nim jako o mężczyźnie, okazuje się niemożliwa do realizacji. W jego obecności kobieta czuje się skrępowana, a kiedy pozostaje z nim sama, ma wyrzuty sumienia. Uczono ją przecież – zgodnie z tym, co napisano w *Księdze Rytuałów (Liji)*, że dziewczyna i chłopak nie powinni przebywać i stołować się razem po ukończeniu szóstego roku życia¹⁹⁹. Dlatego też Ichiyō nie kryje zażenowania, kiedy Nakarai podczas jednego ze spotkań prosi, by usiadła bliżej niego:

Nawet jeśli trudno wypełniać przepis, by po szóstym²⁰⁰ roku życia chłopak i dziewczyna nie przesiadywali w tym samym miejscu, to jednak przebywanie tylko we dwoje w pokoju bez innych ludzi... to rodzi poczucie winy. Czułam, jak oblewam się zimnym potem. Nie mogłam wypowiedzieć tego, co chciałam. Ugniatałam tylko z najwyższym namaszczeniem chusteczkę (ZSIN 1, s. 177).

Ichiyō reaguje zmieszaniem na bliskość Nakaraia nie tylko dlatego, że tradycyjne wychowanie w duchu konfucjańskim każe jej dostrzegać nieestosowność sytuacji *tête-à-tête* z mężczyzną. Skrępowanie może wynikać również z uczuć, jakie wzbudza w niej Nakarai. Zimny pot na plecach, zmieszane myśli, nadpobudliwość wyrażona nerwowym ugniataaniem chustki – te fizyczne objawy towarzyszą Ichiyō od pierwszej wizyty w domu nauczyciela. Od pierwszego spotkania to jej własne zachowanie w obecności Nakaraia staje się głównym tematem *Dzienników*, któremu Ichiyō poświęca znacznie więcej miejsca aniżeli zdaniu Nakaraia na temat współczesnych powieści czy jego wskazówkom odnośnie do warsztatu pisarskiego. Takie proporcje opisu prowadzić mogą do wniosku, że traktuje Nakaraia bardziej jako mężczyznę niż nauczyciela.

¹⁹⁹ Uchida Seiko zwraca uwagę na tradycyjny system wartości, w którym wychowana jest Ichiyō, a który potęguje jej skrępowanie w obecności Nakaraia. Przeciwstawia równocześnie wymiar osobisty i zawodowy relacji młodej pisarki i dziennikarza, wskazując, że choć nieśmiała w kontaktach z Nakaraiem – mężczyzną, Ichiyō potrafi być stanowcza i uparta w podążaniu za celami zawodowymi. Zob.: Uchida Seiko, *Ichiyō no hagishiri...*, *op.cit.*, s. 78–79.

²⁰⁰ Siódmym w systemie *kazoe*. Księga Rytuałów – tekst zaliczany do Pięcioksięgi konfucjańskiego opisyjący obrzędy i ceremonie z okresu dynastii Zhou (XI–III w. p.n.e.).

Im bardziej Ichiyō skupia się na swojej relacji z Nakaraiem, tym bardziej staje się introspektywna²⁰¹. „Dziś, nie wiedzieć czemu, nie mogę zebrać myśli” (ZSIN 1, s. 53) – pisze przed drugą wizytą, kiedy oczekuje na wiadomość od nauczyciela. Kiedy otrzymuje od niego list, czuje się niespokojna, pobudzona: „Tej nocy myśli kłębiły mi się w głowie, nie mogłam zasnąć” (ZSIN 1, s. 53). Poprzez akcentowanie własnych reakcji tworzy opowieść o kobiecie, która cieszy się na spotkanie z podziwianym mężczyzną.

2.3. Rozmowy o pisaniu i miłości

Odwiedziny, jakie Ichiyō składa Nakaraiewi w listopadzie 1891 roku, stają się głównym zagadnieniem tomu *Yomogi'u nikki* (t. 2). Autorka *Dzienników* przychodzi do mieszkania Nakaraia, kiedy ten jeszcze śpi, a na pytanie pokojówki, czy go zbudzić, odpowiada skromnie, jak na grzeczną uczennicę przystało: „Nie, to nie wypada. Przyszedłam zbyt wcześnie. Proszę pozwolić mi tutaj chwilę poczekać. Niech profesor wstanie o tej porze, co zwykle” (ZSIN 1, s. 195). Pokojówka jednak rusza, by zawołać Nakaraia, który oczom Ichiyō ukazuje się następująco:

Na podniszczone bawełniane ubranie założył watowane kimono. Obwiązany był pasem białym bądź w kolorze mysim. Wyglądał na rozluźnionego. Na myśl o tym, że mamy siedzieć tylko we dwoje naprzeciw siebie, poczułam krople zimnego potu. Służąca już wyszła. Rozmawialiśmy jak zawsze – w małym pokoju z jednym podłużnym mosiężnym piecykiem. Gdybym powiedziała o tym rodzinie lub bliskim, bardzo by mnie skarcili. Czy ja jestem złą kobietą? Co więcej, bardzo mi wstyd, kiedy tak rozmawiamy we dwoje. Jednak rozmawiamy przecież o nowym opowiadaniu, które mam napisać (ZSIN 1, s. 195).

Opis odzianego w ciepły strój nauczyciela mniej mówi o nim samym, a więcej o Ichiyō. Podobnie jak podczas pierwszej wizyty, także teraz dziewczyna zwraca uwagę na wygląd mężczyzny i jego brak skrępowania, czemu przeciwstawia własne zmieszanie i zawstydzenie. Nakarai zdaje się traktować ją zgodnie z tym, co wcześniej postulował, jak przyjaciela. Ichiyō nie może jednak przestać myśleć o tym, że jest sam na sam w pokoju z mężczyzną. Próbuje wyobrazić sobie, jak oceniliby ją w tej sytuacji najbliżsi. Zastanawia się, czy nie nadużywa zaufania matki. Próbuje tłumaczyć sobie – i czytelnikom – że jej wizyty u Nakaraia mają charakter zawodowy. Rozmawia z nim przecież o opowiadaniu, które ma napisać.

Rozmowa o utworze nie pozostaje jednak bez związku z tym, co dzieje się pomiędzy Ichiyō a Nakaraiem „w małym pokoju z jednym podłużnym mosiężnym piecykiem” (ZSIN 1, s. 195). Zmieszanie obecnością nauczyciela łączy się z brakiem pewności, czy jej pomysł na opowiadanie mógłby się spodobać czy-

²⁰¹ Yamane wskazuje na rozważania o sercu (*kokoro*) – uczuciach, które pojawiają się w kontekście opowieści o Nakaraieu. Zob.: Yamane Kenkichi, *Higuchi Ichiyō no bungaku...*, *op.cit.*, s. 135–136.

telnikom²⁰². Zapytana o temat opowiadania, Ichiyō czuje się tak zawstydzona do tego stopnia, że „mogłaby gryźć paznokcie” (*tsume kuwaruru kokochi*, ZSIN 1, s. 195–196). W końcu jednak odpowiada:

- Tematem opowiadania jest nieodwzajemniona miłość...
- To bardzo dobry pomysł – odpowiada Profesor. Radzi mi, co można by napisać tu, co zmienić tam. Rozmowa staje się swobodniejsza.
- Ech, nie ma nic bardziej niezwykłego aniżeli miłość. Nie czyni ona różnic między wysoko a podle urodzonym, mędrcom a głupcem. Dzisiaj wielu jest takich, którzy oszukują na drodze miłości, okłamują świat. Nie tylko kobiety potrafią swoim działaniem powalić zamki, zniszczyć kraje... (ZSIN 1, s. 196)

Zaznajomionej z warsztatem poezji *waka* Ichiyō miłość – przedstawiona w *Kokinwakashū* (Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych)²⁰³ i innych zbiorach poezji jako najważniejszy obok przyrody temat – może się wydawać oczywistym zagadnieniem pierwszego planowanego do publikacji tekstu. Powyższą rozmowę można jednak uznać również za przykład przeniesienia prywatnych uczuć na pozornie neutralny grunt rozmowy o utworze literackim. Nieodwzajemniona miłość staje się wówczas nie tylko tematem opowiadania Ichiyō, ale także opisem uczuć²⁰⁴. Nakarai natychmiast podejmuje wprowadzony przez autorkę *Dzienników* wątek. Prezentuje swój pogląd na relację między kobietą i mężczyzną, która powinna opierać się na wzajemnym szacunku. Podkreśla, że obowiązkiem mężczyzny jest staranie, by za wszelką cenę uszczęśliwić swoją wybraną, a jego wypowiedź zdaje się wykraczać poza zwyczajowe rady dotyczące literackiego warsztatu:

Prawdziwa miłość to staranie się, by kobieta, na której nam zależy, mogła być z mężem, który zapewni jej bezpieczeństwo. Któż to ma być? To, co inni nazywają miłością, nie jest tożsame z tym, co ja uznaję za miłość. Szacunek, o którym mówią inni, nie równa się szacunkowi, o którym ja myślę. Jak świat szeroki, miłość i szacunek innych nie przewyższą mojej miłości i szacunku. Dlatego też prawdziwa miłość to pewność, że ze nikt poza mną nie może zapewnić spokoju i szczęścia wybranej kobiecie (ZSIN 1, s. 196).

Wypowiedź Nakaraia nie zostaje skomentowana w *Dziennikach*. Milczenie Ichiyō, jakie po niej następuje, jest jednak znaczące. Zastanawia ono również Nakaraia, który dopytuje: „Dlaczego jesteś taka skryta? Gbur ze mnie, to prawda, ale nie ma powodu się lękać” (ZSIN 1, s. 196). Tymczasem Ichiyō odpowiada zdawkowo: „Dlaczego miałabym się lękać. Taka jestem już od urodzenia. Przyjaciele, którzy znają mnie od lat, wiedzą, że jestem wstydliva” (ZSIN 1, s. 196).

²⁰² Przymiotnik *mabayushi* wskazuje jednak na to, że Ichiyō towarzyszy uczucie wstydu związane z bliskością mężczyzny. Zob.: ZSIN 1, s. 195.

²⁰³ *Kokinwakashū* – zbiór poezji z IX i początków X wieku uznany za pierwszą antologię cesarską, zredagowany w 905 roku m.in. przez Ki no Tsurayukiego (autora wstępu) i Ki no Tomonoriego (twórcę postłowa). Zob.: Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, *op.cit.*, s. 138–140.

²⁰⁴ Ten fragment *Dzienników* łączony jest z pierwszym opublikowanym w „Musashino” opowiadaniem Ichiyō – *Yamizakura*. Por.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami niki...*, *op.cit.*, s. 37.

Wówczas Nakarai ponawia swą wcześniejszą prośbę: „proszę, myśl o mnie jak o przyjacielu i nie czuj się przy mnie skrepowana” (ZSIN 1, s. 197). Ichiyō natychmiast próbuje się tłumaczyć: „myślę o panu od dawna już jak o nauczycielu lub starszym bracie” (ZSIN 1, s. 197). Odpowiedź Nakaraia: „Ech, zatem jestem nieszczęśliwym człowiekiem” (ZSIN 1, s. 197) kończy relację z tego spotkania i drugi tom z cyklu *Yomogi'u nikki*. Narracja urywa się nagle, jakby opowiadającemu zabrakło sił lub pomysłu na ciąg dalszy, co równocześnie stwarza wokół przytoczonej rozmowy Ichiyō i Nakaraia atmosferę niedomówień wykorzystaną później w *Dziennikach*.

Chociaż Ichiyō wielokrotnie podkreśla swoje starania, by utrzymać relację z Nakaraiem w konwencjonalnych ramach ustalonych dla nauczyciela i uczennicy, opisy jej reakcji oraz zachowań Nakaraia mnożą podejrzenia czytelnika. Niektóre fragmenty *Dzienników* świadczą bowiem o znacznie głębszym zaangażowaniu ich autorki. Oto jak opisany jest stan jej uczuć, gdy Ichiyō wychodzi z domu Nakaraia po jednym ze spotkań:

Mimo że nie był to wieczór jesienny, który rodzi smutek, zatonełam w rozmyślaniach. Te myśli, które rodzą ból serca. Chciałabym umrzeć w tej chwili. Zaraz jednak powracają myśli o mamie i siostrze. To życie nie należy przecież tylko do mnie (ZSIN 1, s. 62–63).

Powody, w wyniku których Ichiyō czuje, że chciałaby umrzeć, są pominięte milczeniem, będącym niezmiernie istotnym elementem budowy świata przedstawionego *Dzienników*. Wada Yoshie, który zapoczątkował dyskusję wokół tego fragmentu, twierdzi, że rozpacz Ichiyō była odpowiedzią na krytykę, z jaką spotkało się jej opowiadanie²⁰⁵. Nie sposób jednak wykluczyć, że zawarte w *Dziennikach* rozmyślania o śmierci mogły mieć związek z intymną relacją między Ichiyō i Nakaraiem. W kolejnych tomach nieśmiała uczennica staje się ofiarą pomówień, a z czasem coraz bardziej otwarcie pisze o swojej niespełnionej miłości.

2.4. Miłość odkryta po rozstaniu

Kontakty Ichiyō z nauczycielem urywają się, gdy tylko pojawiają się głosy o ich niestosowności. Nie oznacza to jednak końca *ren'ai monogatari* w *Dziennikach*²⁰⁶. Wręcz przeciwnie. Dopiero wówczas – z każdym nowym wpisem – Ichiyō rozwija opowieść o niespełnionej miłości, której nadaje znaczący tytuł *Shinobugusa*

²⁰⁵ Zob.: Wada Yoshie, *Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 68. Do rozważań Ichiyō o samobójstwie z innej perspektywy wraca Saeki Junko, która wpisuje je w kontekst licznych samobójstw w środowisku literackim Meiji (m.in. Kitamury Tōkoku czy Kawakamiego Bizan), choć Ichiyō bezpośrednio się do nich nie odnosiła, a w przypadku Kawakamiego odnosić się nie mogła. Zob.: Saeki Junko, *Ichiyō goroku...*, *op.cit.*, s. 23–24.

²⁰⁶ Miłość niespełniona, tak charakterystyczna dla „powieści dziewczęcej” (*shōjo shōsetsu*), w twórczości Ichiyō postrzegana jest jako jedno z kluczowych zagadnień, zwłaszcza dla wcześniejszych opowiadań. Zob.: Asada Ahira, Karatani Yukio, *Kindai nihon no hihiyō saikō...*, *op.cit.*, s. 267.

(Paprocie pamięci)²⁰⁷. Wraca we wspomnieniach do minionych spotkań, porządkuje je i interpretuje w nowym świetle²⁰⁸. Samo rozstanie zostaje udratyzowane. Ichiyō odwiedza nauczyciela dwa razy. Za pierwszym razem podaje mu wymyślony powód zerwania kontaktu. Dopiero za drugim razem decyduje się wyznać mu prawdę. Odnotowuje wówczas skrupulatnie swoje rozterki: „Jaka jestem sentymentalna. Na myśl o tym, że dziś odwiedzam go po raz ostatni, serce moje wypełnił smutek” (ZSIN 2, s. 168). Odczuwana przez autorkę pustka (*kūhaku*) znajduje wyraz w melancholijnych wpisach, które są – jak zauważa Maeda Ai – elementem walki o pozytywny wizerunek Nakaraia²⁰⁹. W toku zawartych w *Dziennikach* rozważań po rozstaniu z Nakaraiem Ichiyō rozpoznaje swoje uczucie, by poprzez wybór przedstawianych epizodów tworzyć obraz siebie jako kobiety nieszczęśliwie zakochanej²¹⁰.

Z perspektywy czasu autorka *Dzienników* odkrywa, że tęskni za Nakaraiem:

Na samym początku nie ufałam temu człowiekowi. Nie budził mojej tęsknoty, nie oczarował mnie. Dlatego też kiedy podczas kolejnych odwiedzin zostaliśmy sami i padły słowa, w których pośrednio wyznawał mi miłość, udałam, że nie rozumiem, i odpowiedziałam chłodno (ZSIN 2, s. 135).

Ichiyō przyznaje, że w czasie spotkań w domu nauczyciela czuła, że mógł on być zainteresowany jej osobą w szczególny sposób. Wówczas jednak nie dała poznać po sobie, iż odczytuje jego zamiary. „Udawała, że nie rozumie” (ZSIN 2, s. 135) nie tylko w obecności Nakaraia, ale także przed czytelnikiem *Dzienników* (a tym samym również przed sobą). Do swojego uczucia przyznaje się dopiero po rozstaniu z Nakaraiem:

Dziwne jest serce człowieka. Ostatnimi czasy, wieczorami, gdy deszcz pada nieprzerwanie, nie wiedzieć czemu wspominam atmosferę jego [Nakaraia] domu, jego otwartość. Przypominam sobie, co powiedział, jak się zachowywał. Tamtego śnieżnego dnia sam ugotował mi *zōni*, innym razem dał w podarunku dla mamy suszoną rybę w słoju. Jak wyglądał na uradowanego, gdy go odwiedzałam. Jak zatrzymywał mnie, gdy zbierałam się do wyjścia: Jeszcze chwilę, chwilkę. Chciałbym porozmawiać jeszcze. Krótka rozmowa z tobą sprawia, że całkowicie zapominam o trudach minionych dni. Jeszcze dwadzieścia, no może dwadzieścia pięć minut... – mówił, spoglądając na zegar. Co więcej, dla mnie również zaczął wydawać czasopismo (ZSIN 2, s. 135).

Wspomnienia spotkań z Nakaraiem zastępują Ichiyō jego obecność i stopniowo przekształcają obraz ich wzajemnej relacji. Atmosfera jego domu – znajdującego się w odosobnieniu (*kankyo no sama*) – sprzyja rozwojowi historii miłosnej.

²⁰⁷ Seki Ryōichi wskazał, że *Shinobugusa* jest tomem, w którym dominują rozważania o relacji Ichiyō z Nakaraiem. Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 176.

²⁰⁸ Zob.: Imai Kuniko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 33–34. Por.: Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki to chikageryū*, „Nihon kindai bungaku”, t. 67, 2002, s. 174–180.

²⁰⁹ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 135.

²¹⁰ Według Kitani miłość Ichiyō do Nakaraia była odbiciem jej miłości do literatury w ogóle. Zob.: Kitani Kimie, *Higuchi Ichiyō to jūsanin no otokotachi...*, *op.cit.*, s. 34–78.

Nauczyciel przygotowuje dla Ichiyō posiłek, cieszy się na jej widok, zatrzymuje ją, gdy chce odchodzić. Z każdym upływającym dniem Ichiyō czuje coraz dotkliwiej, że straciła coś bardzo ważnego, i z tej perspektywy – miłości niemożliwej do spełnienia – powraca do wydarzeń, w których wcześniej uczestniczyła, nie będąc wówczas jeszcze, co często podkreśla, świadomą swoich uczuć.

Ichiyō po rozstaniu wspomina wydarzenia, które dowodzą czułości i troskliwości Nakaraia. Przytacza jego ciepłe słowa wypowiedziane w czasie choroby:

Natsuko, powiedz, co lubisz jeść. Choroba mnie złożyła, więc nie mogłem cię ugościć jak należy. Myślałem już, że moje dni są policzone. Nie wiem, jak mógłbym się odwzajemnić za to, że odwiedzałaś mnie rano i wieczór. Nawet jeśli przygotowałbym dla ciebie najwspanialsze przysmaki, nie odda to mojej wdzięczności – mówił do mnie czule, jak do młodszej siostry. – Naprawdę umiem gotować. Zwłaszcza dobrze wychodzi mi ryż z warzywami i rybą. Przygotuję to dla ciebie. Będiesz moim honorowym gościem (ZSIN 2, s. 135).

Motyw przygotowywania posiłku specjalnie dla Ichiyō powraca w jej wspomnieniach, w których postać Nakaraia jest z czasem coraz bardziej idealizowana: „Ilekcóż pomyślę, jaki był dla mnie dobry, jak od początku troszczył się o mnie, zastanawiam się, dlaczego tak musiało się stać” (ZSIN 2, s. 277). Wspomnienia prowadzą Ichiyō do deklaracji miłości: „Gdybyśmy mogli spędzać czas razem – rano i wieczorem – nawet jeśli świat by się nas wyrzekł, wiedziałabym, po co żyć” (ZSIN 2, s. 277). W jej słowach widać żal po stracie kogoś ważnego. Kolejne wpisy są również świadectwem jej smutku i tęsknoty: „nie mogę powstrzymać łez. To, co słodkie i drogie, należy do przeszłości” (ZSIN 2, s. 312).

Radość, poruszenie, zmieszanie – uczucia, które wcześniej towarzyszyły Ichiyō, gdy odwiedzała Nakaraia – teraz pojawiają się, kiedy słyszy rozmowy na jego temat lub otrzymuje od niego wiadomości:

Czasem tamte dawne wydarzenia są mi niemiłe, bo przez nie czuję się nieszczęśliwa. Innym razem wzbudzają moją czułość. Kiedy dochodzą mnie o nim jakieś wieści, serce mi łomce. Gdy dostanę od niego list, przelękam łzy. Moje wzburzone serce błąka się nadal w ciemności snu... (ZSIN 2, s. 138–139)

Warto zaznaczyć, że przedstawiane w dramatycznych barwach rozstanie Ichiyō z Nakaraiem w rzeczywistości nie oznaczało zupełnego braku kontaktu. Można mówić o końcu relacji uczennicy i mistrza, ale w *Dziennikach* pojawiają się wzmianki o spotkaniach tych dwojga także później. Najczęściej są one krótko komentowane, by nie zakłócały opowieści o tęsknocie. Zdarza się jednak, że Ichiyō poświęca im więcej czasu. Tak się dzieje w lutym 1893 roku, kiedy Nakarai przychodzi wieczorem w odwiedziny do domu Higuchi:

Ktoś pukał do drzwi. Nie przychodzi się w odwiedziny o tak późnej porze. Nadstawiłam uszu, czy aby się nie przesłyszałam. To do nas.

– Kto tam? – zapytałam z wnętrza domu.

– Tu Nakarai Tōsui. Przepraszam, że tak późno przychodzę.

(...) Serce zaczęło mi łomotać. Wyszłam otworzyć drzwi wejściowe i gdy zobaczyłam, że wchodzi spokojnie, jak zawsze – poczułam radość, ale dopiero kiedy się trochę uspokoiłam. Czulałam, jakbym błdziła we mgle. Ten, który nie opuszczał mnie ani chwili – w dzień czy noc, w radościach i smutkach, którego nie zapomniałam na moment – we śnie czy na jawie. (...) Tyle chciałabym powiedzieć, o tyle zapytać, ale brak mi było słów, wszystko mi uleciało z pamięci. Czulałam tyko, że się rumienię (ZSIN 2, s. 344–345).

Ichiyō zajmuje przede wszystkim własna reakcja na niespodziewaną wizytę. Wspomina czas, kiedy tęskniła za obecnością Nakaraia i wyobrażała sobie, że z nim rozmawia. Jej wyobrażenia potęgują zmieszanie, utrudniając rozmowę twarzą w twarz z Nakaraiem, ale stanowią ważną treść opowieści. Bogactwo wspomnień przeciwstawione jest w tym opisie niemocy wyrażenia własnych uczuć. Mimo że jest niezdolna do wypowiedzenia ich przed Nakaraiem, Ichiyō z łatwością notuje je na kartach *Dzienników*. Często opisuje swoją tęsknotę:

Sama nie wiem, dlaczego jeszcze czekam. I nie ma celu w tym czekaniu. Czy dobrze, jeśli nadejdzie wyczekiwana wieść... A może większym szczęściem jest, że nie nadchodzi? Sama nie wiem... Na widok listonosza modłę się, by zaszedł do mojego domu i przyniósł wiadomość od niego. Zaraz przyjdzie do mnie, zaraz – zdarza się, że wyczekuję przy oknie. Czuję żal i złość, kiedy listonosz mija mój dom i wchodzi do sąsiedniego. Jeszcze bardziej mierzi mnie, gdy patrzy długo na tabliczkę z nazwiskiem i rezygnuje ze słowami „nie tutaj” (ZSIN 2, s. 448).

Nieszczęśliwie zakochana Ichiyō ulega gwałtownym zmianom nastroju, nieczym bohaterki jej wczesnych opowiadań. Nieustanne rozmyślanie o przeszłości sprawiają, że znajduje się w zawieszeniu pomiędzy jawą a snem. Intensywność jej reakcji na każdą formę pośredniego kontaktu z Nakaraiem nie maleje z czasem. Po roku od rozstania Ichiyō zauważa: „na myśl o tym, że w zeszłym roku odwiedzałam Nakaraia, serce mi łomotało w piersi – ach, jakże mi smutno teraz...”. Nie pomaga filozoficzne tłumaczenie, że w istocie swej radość i smutek nie różnią się od siebie²¹¹. Czasem z pomocą w wypowiedzaniu uczuć przychodzi Ichiyō poezja. W *Yomogi'u nikki* z 13 marca 1892 roku notuje: „nic o tym nie wiesz, że jak kolan-ka bambusa moje serce trzępoce przy każdym powiewie wiatru” (*kuretake no yo mo kimi shiraji fuku kaze no soyogu ni tsukete sawagu kokoro wa*, ZSIN 2, s. 351).

2.5. Rozważania o miłości prawdziwej

Opisywana na kartach *Dzienników* tęsknota wiedzie Ichiyō do rozważań na temat istoty miłości niespełnionej. Od opisu poruszeń własnego serca autorka przechodzi do uniwersalnych refleksji na temat prawdziwego uczucia:

Jak przynębiająca jest miłość. Wyczerpuje serce, wyniszcza ciało. Dobrze, jeśli się spełni. Tymczasem – o czym sama wiem – nie jest to zawsze możliwe. Nie mogę jednak zapo-

²¹¹ Zob.: ZSIN 2, s. 312.

mnieć. Rozmyślam – pomiędzy snem i jawą. Ot, to miłość. To nie tak, że od początku spodobały nam się u partnera nos i oczy, podbródek, ręce czy nogi. To nie tak, że poruszył serce styl pisma czy gładkość zdań, sposób mówienia czy barwa głosu. Kocha się po prostu i jedynie człowieka – i nagle myśli o nim inaczej niż zwykle. Nie znaczy to, że poszczególne jego cechy są wyjątkowo drogie sercu (ZSIN 2, s. 316–317).

Ichiyō opisuje wpływ miłości niespełnionej na ciało i duszę. Zastanawia się, dlaczego ludzie kochają. Wygląd czy cechy charakteru nie są dla niej powodem miłości, która zmienia sposób widzenia świata. „Kocha się po prostu i jedynie człowieka” – zauważa. To stwierdzenie pojawia się także wcześniej w *Dziennikach*:

Serce miłujące szczerze jest niczym bóg godne szacunku. Nie dostrzegą tego serca pospolitych i oczy przeciętnych. Można próbować wyrazić to w literaturze i sztuce – bezskutecznie. Wiersz to tylko kropla uczucia – nie więcej. Obraz jest jedynie jego zarysem. Człowiek kocha człowieka. Cóż to tak naprawdę oznacza? Oczywiście, to żalosne, gdy ktoś da się uwieść pięknej figurze lub słodkiemu głosowi. Jednak głupotą jest też dać się zwieść talentom czy wykształceniu. Próżno potem użalać się nad tym, że z powiewem jesiennego wiatru serce się odmieniło, lub opłakiwać uczucie, które niknie jak poranna rosa (ZSIN 2, s. 228–229).

„Człowiek kocha człowieka”. Nie jego głos czy sylwetkę, nawet nie talenty czy wykształcenie. Tak rozumiana miłość, zdaniem Ichiyō, uwzniośla tego, kto jej doświadcza, stawiając go ponad „pospolitymi” czy „przeciętnymi”. Jej niewyraźność jest przez autorkę *Dzienników* boleśnie odczuwana, ale jest dla niej równocześnie stałym źródłem inspiracji.

3. Jesienny Księżyc

W pisanych po przeprowadzce do Ryūsenji, na obrzeża Yoshiwary, tomach *Chiri no naka* zmienia się zasadniczo ton narracji. Rozważania o miłości idealnej zastępuje tam wyraz rozczarowania, które staje się tłem dla ukazania kolejnego oblicza Ichiyō. 23 lutego 1893 roku autorka odnotowuje: „Skoro rzuciłam się już w wir tego świata, nie ma znaczenia, dokąd popłynę. Jeśli zaś nie ma to znaczenia, równie dobrze mogłabym polegać teraz na kimś, kto ma wiedzę, władzę i pieniądze, i płynąć przez życie odważnie i bez trosk” (ZSIN 3, s. 156). „Rzuceniem się w wir tego świata” określa decyzję o przeprowadzce i otwarciu sklepu. „Ten świat” jest przeciwstawiony innemu: światu literatury i ideałów. Dla Ichiyō rezygnacja z pisania jest bowiem równoznaczna z odejściem od dawnych marzeń.

3.1. Spotkanie Akizuki z wpływowym mężczyzną

Rzucona w wir tego świata autorka *Dzienników* w poszukiwaniu środków utrzymania decyduje się prosić o pomoc Kusakę Yoshitakę, zamożnego mężczyznę, który słynął w okolicy ze swych zdolności odczytywania znaków niebios i przepowiadania przyszłości. Odnotowuje swoją decyzję w *Chiri no naka*: „Oczywiście nie znam go wcale i nie ma mnie kto nawet mu przedstawić. Dlatego muszę wziąć sprawy w swoje ręce i sama udać się do niego” (ZSIN 3, s. 156). Wybór Kusaki nie jest przypadkowy. Mężczyzna cieszył się ogromnym uznaniem i Ichiyō nie była jedyną, która uległa „uwodzicielskiemu czarowi reklamy” (*kōkoku no miwaku*) jego pozycji i siły²¹². Niepewna swojej przyszłości udała się do tego, który mógł udzielić jej cennych wskazówek.

Przejście od obrazu idealnej miłości do sugestii oddania się pod opiekę zamożnemu mężczyźnie jest nagłe. Ichiyō używa jednak subtelnej retoryki, by przekonać siebie (i czytelnika), że w jej sytuacji jest to jedyne rozsądne wyjście²¹³. Z chwilą, gdy notuje skrupulatnie adres Kusaki, jej decyzja zostaje przypieczętowana i czy-

²¹² Zob.: Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō to gendai...*, *op.cit.*, s. 123.

²¹³ Fragmenty poświęcone Kusace stały się tematem dyskusji krytyków wokół motywów, jakimi kierowała się Ichiyō, czy interpretacji jej gotowości oddania się komuś pod opiekę. Zob.: Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō...*, *op.cit.*, s. 161–185. Warto podkreślić, że dyskusje mogą toczyć się także przez wzgląd na liczne „puste miejsca” w obrębie *Dzienników* z tego okresu.

telnik może jedynie antycypować dalszy rozwój wypadków. Spotkania i wymiany listów z Kusaką stają się jednym z ważniejszych wątków *Chiri no naka*.

Pierwsza wyprawa Ichiyō do Hongō, gdzie Kusaka mieszkał i przyjmował petentów, opisana jest niezwykle szczegółowo:

Było już nieco po południu. Z oddali dobiegł mnie głos znajomego sprzedawcy tōfu. Był to ten głos, który słyszałam tak często, kiedy mieszkaliśmy jeszcze w domu w Kikuzaka. Powiedziano mi, że pan Kusaka mieszkał w spokojnym miejscu na górze Abumizaka, w Masagochō, pod numerem 32. Skręciłam za jednym z domów i wyszłam na drogę wznoszącą się tuż ponad miejscem, gdzie dawniej mieszkaliśmy. Gdy zeszłam nieco z głównej drogi, zauważyłam dom stojący za pomalowanym na czarno ogrodzeniem porośłym bukowiną. U wejścia prowadzącej do domu ścieżki stała tablica, na której znaki zamazane były od rosy i deszczu. Napis pozostał jednak czytelny: „Główna Kwatera Towarzystwa Wróżb i Przepowiedni”. To tutaj – pomyślałam. I natychmiast poczułam, że serce mocniej mi bije (ZSIN 3, s. 172).

Opis wędrówki Ichiyō jest plastyczny, jakby wyjęty z któregoś z jej opowiadań. Kan Satoko, analizując ten fragment, posługuje się metaforą filmu: Ichiyō jest reżyserem obejmującym wzrokiem scenę wydarzeń i decydującym, co ma być przedstawione i w jakiej sekwencji²¹⁴. Opisowi drogi wiodącej do domu Kusaki towarzyszą głosy nawołujących sprzedawców, które ewokują wspomnienia wcześniejszego mieszkania i dawnego stylu życia Ichiyō, jakże odmiennego od jej codzienności w Ryūsenji. Dawna nieśmiałość autorki *Dzienników* również znika. Zastępuje ją determinacja, by osiągnąć wyznaczony sobie cel, nawet jeśli oznacza to konieczność uwodzenia innych czy manipulowania nimi. Ta zmiana w sposób symboliczny zostaje wyrażona za sprawą nowego imienia: Akizuki (Jesienny Księżyc), które Ichiyō podaje u wejścia do domu Kusaki jednemu z jego asystentów. Dzięki przybranemu imieniu autorka może budować siebie na nowo, z dystansem reżyserować swoje ruchy, dobierać słowa. Fikcyjne imię daje jej możliwość spojrzenia na siebie jak na kogoś obcego.

Kiedy Ichiyō dowiaduje się, że Kusaka przyjmie ją tego samego dnia, i gdy zostaje wpuszczona do jego gabinetu, rozgląda się uważnie i odnotowuje każdy detal, który mógłby powiedzieć jej coś więcej o charakterze właściciela:

Jak można było przypuszczać, poduszki na podłodze prezentowały się wyśmienicie, półki na książki, półki we wnęce, pokryte laką półeczki na bibeloty – pewnie nadesłane w prezencie od bogatych sponsorów. W oczach mieniło się od tych wspaniałości (ZSIN 3, s. 173).

Nie może umknąć uwadze czytelnika, że Ichiyō opisuje pomieszczenie tak, by ukazać bogactwo jego właściciela. Drogocenne przedmioty stają się symbolem statusu Kusaki i równocześnie przekonują Ichiyō o słuszności podjętej wcześniej decyzji. Opis samego Kusaki pojawia się dopiero po opisie pokoju i znajdujących się w nim przedmiotów:

²¹⁴ Kan Satoko, *Media no jidai. Meiji bungaku o meguru jōkyō...*, op.cit., s. 166.

Siedział przed masywnym biurkiem. Mieszał w popiele niewielkiego piecyka. Wyglądał na nie więcej niż czterdzieści lat. Był niewielkiej postury, głos miał cichy, ale stanowczy. Przed biurkiem znajdował się większy piecyk, przy nim rozłożona poduszka do siedzenia. Proszę tam spocząć – w sposób zdecydowany wskazał mi miejsce. Przez chwilę oboje siedzieliśmy w milczeniu (ZSIN 3, s. 173).

Biurko – jako symbol posiadania i wykształcenia równocześnie – jest elementem, który podkreśla społeczne znaczenie Kusaki. W jego wyglądzie Ichiyō również dopatruje się oznak siły, dlatego też cichy głos dookreśla jako „niski, stanowczy” (*hikushi*), i zauważa, że mężczyzna w sposób „zdecydowany” (*shikirini*) wskazuje jej miejsce w pokoju.

3.2. Uwodzenie słowem

Dopiero po dokładnym opisie miejsca i bohatera przedstawienia Ichiyō jako Aki-zuki zaznacza swoją obecność na scenie, zwracając się do Kusaki:

Na wstępie muszę przeprosić, że nachodzę pana bez uprzedzenia, nie będąc nawet wcześniej przedstawioną. Po drugie, wypada mi zastrzec, że usłyszysz pan za chwilę coś, co w uszach kobiety może wydać się panu niewłaściwym. Są jednak po temu powody. Proszę, niech pan przyjmie moje niemądre słowa i nie odrzuca ich w swym wielmożnym sercu, w którym rozważane są wszak co dzień wielkie problemy świata. Będę niewymownie szczęśliwa, jeśli wysłucha pan tego, co czuję, walcząc sama na tym nędznym świecie, gdzie targane są ludzkie uczucia. Niech pan będzie łaskaw udzielić mi najdrobniejszej choć porady. Jestem jak ptak, któremu nikt nie zapewnił opieki i który błąka się po świecie. Czy znalazłabym schronienie na pana piersi? Czy raczy mnie pan wysłuchać? (ZSIN 3, s. 174)

Ichiyō zadbała o to, by wypowiedź nastawiła słuchacza do niej przychylnie. Za sprawą rozbudowanych zdań jej styl zyskuje dodatkową elegancję, a formy honoryfikacyjne nadają jej wypowiedzi ton niezmiernie grzeczny. W porównaniu z Ichiyō odwiedzającą po raz pierwszy Nakaraia, zachowującą się jak wstydlivy podlotek, Ichiyō, która karmi Kusakę komplementami, jest świadomą swojej siły kobietą. Kiedy mówi do Kusaki, używa słowa, by uwodzić i kusić, czasem sugeruje treści erotyczne, które w opowieści o Nakaraiu byłyby niedopuszczalne²¹⁵. Bardzo umiejętnie używa metafory ptaka, który poszukuje schronienia. Nawiązuje oczywiście do przysłowia: *kyūchū futokoro ni ireba ryōshi mo korosazu* („nawet myśliwy nie zabije ptaka, który znalazł schronienie na piersi”). Wykorzystuje określenie *futokoro*, które oznacza zarówno „piers”, jak i miejsce na piersi, gdzie

²¹⁵ Por.: Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 722–723. Można dostrzec w tym uwodzeniu wpływy doświadczeń z życia w Ryūsenji i obserwacji okolic Yoshiwary. Por.: Oka Yasuo, *Nihon sakka*, t. 44..., *op.cit.*, s. 130. Zob. też: Moriyama Shigeo, *Higuchi Ichiyō no nikki. Ryūsenji zengo*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 100–105.

chowane są pieniądze i kosztowności, a tym samym subtelnie sugeruje, iż chciałaby być na utrzymaniu Kusaki²¹⁶.

Swoją wypowiedzią osiąga zamierzony cel, przykuwając uwagę słuchacza. Ichiyō opowiada Kusace o upadkach i wzlotach swojej rodziny, o śmierci ojca i konieczności utrzymania matki oraz młodszej siostry. We wcześniejszych tomach nie pozwoliłaby sobie na opłakiwanie swojej sytuacji, a tutaj wykorzystuje wspomnienie dawnej tragedii, by pozyskać sympatię odbiorcy. „Polegałam dotąd tylko na godnych zaufania i starałam się żyć w tym brudnym świecie, jakby był w istocie piękny i dobry. Jednak gdy raz otworzyłam oczy, poczułam się oszukana” (ZSIN 3, s. 174) – wyznaje i natychmiast kieruje do Kusaki pytanie: „Jak uciec od smutków tego ulotnego świata? Największym moim i siostry utrapieniem jest to, że nie możemy zapewnić matce godziwego posiłku” (ZSIN 3, s. 174). Autorka *Dzienników* po raz pierwszy dostrzega, że jej kobieca siła tkwi w okazywaniu słabości i podkreślaniu niepewności własnego losu. Metafora zbłąkanego ptaka pojawia się jeszcze raz, pod koniec jej wypowiedzi:

Dlatego pomyślałam o panu. Mawiają, że nawet myśliwy nie zabije ptaka w jego schronieniu. Pan, który zna prawa tego świata i ma serce litościwe, pomaga wielu w potrzebie, proszę, niech mi pan doradzi. Bardzo proszę. Czy udało mi się przekazać w najmniejszym bodaj stopniu uczucia, które doprowadzają mnie niemal do szaleństwa? (ZSIN 3, s. 175)

Ichiyō udaje się przekazać niejednoznaczne treści w eleganckim i pełnym skromności stylu. Jawi się czytelnikowi jako słaba, zbłąkana i potrzebująca wsparcia kobieta, która z szacunkiem wpatruje się w kogoś tak wspaniałego jak Kusaka. Kiedy podaje swój wiek i rok urodzenia (rok Małpy, 25 dzień trzeciego miesiąca)²¹⁷, słyszy pełne wsparcia i pochwał słowa wróżbity: „To zupełnie dobry rok. Twoimi darami są talent i wiedza, i umiejętności – te pomogą w osiągnięciu oświecenia” (ZSIN 3, s. 175). Jedyne niebezpieczeństwo, jakie Kusaka dostrzega, to zbyt wielkie ambicje przybyłej do niego po radę kobiety, dlatego zachęca ją: „Porzuć wszelakie pragnienia. Uczyni celem swojego życia osiągnięcie spokoju ducha i oświecenia. To twoje prawdziwe ofiarowane od Niebios powołanie” (ZSIN 3, s. 175–176). Ichiyō nie zadowala jednak ogólny charakter uzyskanej porady. Przyszła do Kusaki w konkretnym celu i raz jeszcze sprowadza rozmowę na przewidziane uprzednio tory:

Chciałabym, by moje życie rozpadło się w nicość. Byłabym szczęśliwa, kończąc jako żebrak na ulicy. Cóż jednak począć, nim to nastąpi – tym trapię się rano i wieczorem. Gdybym mogła spędzić ten czas jako księżyc lub kwiaty. Modłę się o koniec, zatem czyż mogę odnieść większą jakąś porażkę? Pragnę tylko umrzeć w cichym, spokojnym miejscu. Panie

²¹⁶ Saeki Junko uważa, że Ichiyō przede wszystkim szukała porady w sprawie tego, co czynić w życiu, i że była daleka od myśli o oddaniu się Kusace. Zob.: Saeki Junko, *Ichiyō goroku...*, *op.cit.*, s. 57–58. Jednak jej zachowanie mogłoby sugerować, że poza poradą Ichiyō mogła oczekiwać od słynnego wróżbity konkretnego finansowego wsparcia.

²¹⁷ 2 maja zgodnie z kalendarzem gregoriańskim.

Kusaka, mógłby mi pan powiedzieć, gdzie je znaleźć? Nie mogę znieść już męczenia się na tym świecie... (ZSIN 3, s. 176)

Ichiyō udramatyznia swoją wypowiedź. Konfrontuje ogólne uwagi Kusaki o potrzebie wyzbywania się pragnień i poszukiwania spokoju ducha z rozpaczą, jaką odczuwa. Po raz drugi w *Dziennikach* mówi o pragnieniu śmierci. O ile jednak wcześniej było to pełne niedomówień wyznanie czynione w samotności, o tyle teraz nosi znamiona teatralnego monologu. Pytanie o miejsce, gdzie mogłaby spokojnie umrzeć, jest punktem kulminacyjnym tej wypowiedzi. Zaraz po nim Ichiyō zmienia ton z dramatycznego na kokietyrny: „Może wiedziałby pan o jakiejś lepszej pracy dla mnie – radośniejszej, przyjemniejszej?” (ZSIN 3, s. 177)²¹⁸.

3.3. Reakcja mężczyzny

Kusaka przyjmuje tę zmianę z ulgą. Jest już zainteresowany Ichiyō na tyle, by chcieć dowiedzieć się o niej czegoś więcej. Na jego pytanie o to, co ją cieszy, Ichiyō odpowiada:

Jakież mogą być radości w noszeniu eleganckich strojów i przebywaniu ze wspaniałymi, bogatymi ludźmi? To natura daje mi radość. Kiedy rozmawiam z milczącym księżycem lub kwiatami, zapominam o wszystkich smutkach ulotnego świata. Jakbym znalazła schronienie w sercu natury. Wtedy jestem najszczęśliwsza (ZSIN 3, s. 177).

Autorka po raz kolejny w *Dziennikach* podkreśla, że nie dba o stroje i kosztowności. Zabiega jedynie o możliwość utrzymania domu tak, by mogła swobodnie cieszyć się pięknem przyrody. Jej zainteresowania nie są zwrócone ku ludziom, od których doznaje tylko zawodu, lecz ku światowi natury. Kusaka czuje się coraz bardziej rozluźniony w towarzystwie swej młodej rozmówczyni, a jego wypowiedzi stają się coraz dłuższe. Na koniec radzi Ichiyō:

Spróbuj więc w taki sam sposób patrzeć na ludzi. Wtedy zrozumiesz, że nie bez powodu każdy ma swoją własną naturę. Tak jak irys czy goździk, każdy kwitnie na swój sposób – pięknie. Tak jest ze wszystkim na świecie. Skoro wiemy, że jest czas na sadzenie drzew i kwiatów, czy można zapominać, że jest właściwy czas na wszystko w życiu. Oczywiście trudno poznać przyczyny i skutki wszystkiego. Jeśli będziesz się zastanawiać tylko nad cierpieniem chwili obecnej, a nie nad prawdziwym powodem, strawisz życie na próżnej boleści i nie naprawisz sytuacji od podstaw. Prawda, kiedy ludzie są wpływowi, wola niebios ich nie dosięga. Dlatego nie mówię tutaj o losie ludzi zamożnych. Stałem się lekarzem uciśnionych, pocieszycielem strapionych (ZSIN 3, s. 177).

Kusaka proponuje Ichiyō, by traktowała ludzi tak, jak traktuje przyrodę, ciesząc się ich naturą. Radzi, by swoje życie postrzegała w ramach cyklu przyrody,

²¹⁸ Na temat gry kobiecością w *Chiri no naka* zob.: Yabu Teiko, *Shinshiten shiirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō...*, op.cit., s. 269.

zgodnie z którym wszystko ma swój czas. Nie wykracza w swych radach poza ogólne stwierdzenia, ale jest wyraźnie oczarowany Akizuki. Podkreśla, że ujęła go ona swą wrażliwością: „Zgadza się z tym, co wcześniej powiedziałaś. Twoja natura miła jest memu sercu. Jeśli ktoś, kto tak jak ty ukochał kwiaty i księżyc, będzie podążał za prawdą swego serca, na cóż mu przejmować się błahostkami?” (ZSIN 3, s. 178). Od tematu cierpień i trudów w życiu codziennym Kusaka przechodzi do zagadnień swojej pracy. „Rozmawialiśmy, jakbyśmy się znali od lat” (ZSIN 3, s. 178) – zauważa Ichiyō, która wraca do domu dopiero po czterech godzinach, gdy za oknem zapadł już zmierzch.

Rozdziały *Dzienników* poświęcone odwiedzinom Ichiyō u Kusaki zwróciły uwagę krytyków. Kan Satoko uznaje rozmowę Ichiyō z Kusaką za ważny etap jej autoprezentacji²¹⁹. Seki Reiko tymczasem zauważa, że wyznaczają one kres autokreacji Ichiyō, która przestaje się skupiać na opowiadaniu siebie i dostrzega, że „roztaczają się przed nią bezliczne opowieści innych” (*tashatachi no monogatari*)²²⁰. Rozmowa z Kusaką jest również okazją do wykorzystania różnych głosów rozmówców w narracji. Słuchanie staje się w tej scenie integralną częścią opowieści. Podobny zabieg Ichiyō zastosuje w późniejszych opowiadaniach, zwłaszcza w *Nigorie* i *Wakaremichi*.

3.4. Korespondencja

Ichiyō nie komentuje później swojej pierwszej wizyty u Kusaki. Wspomnienie rozmowy z nim sprawia jednak, że nie może spać. „Tysiące myśli kłębiło się w mej głowie” (ZSIN 3, s. 179) – wyznaje. Na reakcję Kusaki, oczarowanego młodą, zdolną kobietą, nie trzeba długo czekać. 28 lutego 1894 roku Ichiyō otrzymuje od niego list, który cytuje w *Dziennikach*:

Jestem pod wrażeniem Pani nieprzeciętnego umysłu. Pragnąłbym, byśmy spędzili wspólnie radośnie czas. Właśnie rozkwitły kwiaty śliwy w świątyni w Kameido. Jakże cudownie byłoby cieszyć się pąkami natury i kwiatami ludzkich serc. Proszę napisać, jaki dzień by Pani odpowiadał (ZSIN 3, s. 181–182).

Do listu dołączony jest wiersz: „czekam z utęsknieniem na kolejną wizytę, wielka radość i szczęście, gdy gość nadejdzie, zmierzch jesienny” (*mata no o-koshi o machikanete otonau hito ya aru to kokoro ni tanoshimite sozoro ureshiki aki no yūgure*, ZSIN 3, s. 182).

Kusaka najwyraźniej odczytał intencje Ichiyō, która w rozmowie z nim, po raz pierwszy na kartach *Dzienników*, wykorzystwała swoje kobiece atuty²²¹. Jego list i wiersz, dalekie od dawania świadectwa poetyckiego kunsztu ich autora, nie-

²¹⁹ Zob.: Kan Satoko, *Media no jidai...*, *op.cit.*, s. 169.

²²⁰ Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 182.

²²¹ Zob.: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 264.

wątpliwie świadczą o jego fascynacji adresatką. Wprawdzie Kusaka wspomina „nieprzeciętny umysł” Ichiyō, jednak daje do zrozumienia, że zainteresowany jest bardziej jej wdziękiem aniżeli talentem²²². Ichiyō wydaje się nie podzielać entuzjazmu nadawcy. Yabu Teiko sugeruje, że jej chłodna reakcja jest wyrazem dystansu względem swego wcześniejszego zachowania²²³:

Wiersz był niewyszukany, charakter pisma trudno było uznać za piękny. Pomyślałam, że to pewnie człowiek, który chce używać talentu, by zabłysnąć w świecie. Ma zapewne swój cel w zapraszaniu mnie na oglądanie kwiatów śliwy. Ani myślę dać się mu złapać – zaśmiałam się i napisałam: „Niestety, ubóstwo sprawia, że jestem bardzo zajęta i nie mam wolnej chwili, by zabawiać się na łonie przyrody. Uradowało mnie Pana zaproszenie, ale proszę zrozumieć, że muszę odmówić. Mimo że nie mogę radować się kwiatami śliwy, będę niczym widokiem księżyca i kwiatów cieszyć się Pana zamiarem. Kiedyś przyjdę znowu do Pana po radę (ZSIN 3, s. 182).

Determinacja i gotowość poświęcenia siebie, jakie cechowały Ichiyō (występującą jako Akizuki) podczas jej wizyty w domu Kusaki, najwyraźniej osłabły. Może sprawił to niewyszukany wers słynnego wróżbity, a może nieelegancki styl pisma. Niewykluczone, że nie spodobało się Ichiyō jego nadmierne zainteresowanie jej cielesnością. Być może wreszcie wieści o sukcesach zawodowych koleżanek sprawiły, że autorka *Dzienników* ostatecznie porzuciła myśli o związku z Kusaką. Wiersz, który układa – niebędący wprawdzie bezpośrednią odpowiedzią na wers Kusaki – również podkreśla jej dystans: „sosny wyczekujące w Sumiyoshi, gdy wielu zrywa kwiaty zapomnienia na tym ulotnym świecie, naprawdę czekasz?” (*sumiyoshi no matsu ha makoto ka wasuregusa o tsumu hito ōki aware ukiyo ni*, ZSIN 3, s. 182). Waka Ichiyō, która kunsztem przewyższa wers nadesłany przez Kusakę, wskazuje subtelnie na różnice dzielące ich oboje.

Warto zaznaczyć, że mimo chłodnej reakcji na zaproszenie Kusaki 13 marca 1894 roku Ichiyō ponownie odwiedza go w Masagochō (ZSIN 3, s. 184), a badacze biografii pisarki dowodzą, że możliwe jest, iż po wspomnianej wyżej wymianie listów nie tylko wielokrotnie odwiedzała ona Kusakę, ale także pożyczala od niego pieniądze²²⁴.

²²² Zob.: Kitani Kimie, *Higuchi Ichiyō to jūsannin no otokotachi...*, *op.cit.*, s. 108. Poszukującą wsparcia Ichiyō zniechęca zainteresowanie Kusaki jedynie jej ciałem. Zob.: Kōra Rumiko, *Koi suru onna...*, *op.cit.*, s. 53.

²²³ Zob.: Yabu Teiko, *Ichiyō bungaku no seiritsu to tenkai. Ma o chūshin ni*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakusan, Tokio 1993, s. 40–49.

²²⁴ Zob.: Saeki Junko, *Ichiyō goroku...*, *op.cit.*, s. 66. Nishikawa zestawia korespondencję pomiędzy Ichiyō i Kusaką. Zob.: Nishikawa Yūko, *Watakushigatari Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 182–194.

3.5. Zmiana perspektywy

Chłodna reakcja Ichiyō na wyrażoną w listach propozycję Kusaki kończy kolejny rozdział jej życia. Z nowymi wpisami zmienia się jej spojrzenie na siebie i swoją rolę w świecie. Autorka *Dzienników* zamyka sklep, wyprowadza się z Ryūsenji i powraca do marzeń o pisaniu. Wszystko to pod nowym tytułem: *Mizu no ue* (Na wodzie). Zmiany, jakich doświadcza, podsumuje słowami: „Tak to już jest pod niebem, że nowe liście wzrastają, a stare usychają” (ZSIN 2, s. 445). W przeciwieństwie do Akizuki z *Chiri no naka* Ichiyō z *Mizu no ue* nie myśli już o kompromisach, ale ponownie wypływa na wody literatury, by użyć metaforycznego sformułowania Emii Takayukiego²²⁵. Swoje działanie z okresu *Chiri no naka* ocenia krytycznie:

Słyszałam wcześniej, że to człowiek, który ma wielkie cele – dla świata poświęca wszystko. Kiedy jednak spotkałam się z nim kilkakrotnie, w czasie rozmów z nim zrozumiałam, że ma tylko płytkie przemyślenia, małe nadzieje, że błąka się zapatrzony w to, co widzi przed własnym nosem. Rozmawiać z nim o ważnych sprawach życia to tak, jakby dziecku tłumaczyć to, co we wszechświecie. Nie było z tych spotkań żadnego pożytku, tylko się męczyłam. Sama zresztą z siebie się śmieję teraz, że nie rozpoznałam go na samym początku (ZSIN 3, s. 232).

Ichiyō jest wyraźnie rozczarowana Kusaką. Podkreśla, że komuś, kto jest prawdziwie wielki, mogłaby zawierzyć swe troski. Słynny wróżbita nie spełnił jednak jej kryteriów wielkości. Zmianę swojego nastawienia obrazuje, zamieszczając kolejny list Kusaki otrzymany około 9 czerwca 1894 roku oraz swoją na niego reakcję. List jest następującej treści:

Zdaję sobie sprawę, jakie trudy musi Pani znosić, by poświęcić się sztuce poezji. Bardzo Pani współczuję. Dlatego też może do czasu, kiedy Pani trudy dadzą owoce, mógłbym się Panią zaopiekować. Sądzę, że niestosowne byłoby zwracać się w tej sprawie do osoby mało znanej. Proponuję więc, by oddała się Pani mej opiece (ZSIN 3, s. 232).

Kusaka ponownie przyznaje, że zrozumiał intencje Ichiyō. Sugeruje, że będzie pomagał jej realizować marzenia o pisaniu poezji, jeśli ona zechce w zamian mu się oddać. Ichiyō, która nie tak dawno sama prosiła, by udzielił jej schronienia na własnej piersi, teraz reaguje na jego propozycję oburzeniem:

Cóż to był za wstrętny list. Cóż on, gbur jeden, sobie o mnie myśli! Ja, która oplakuję to, że świat chyli się ku upadkowi, która pragnę dać światelko nadziei, ja... miałabym porzucić to, co najcenniejsze dla kobiety tylko po to, by uciec przed trudnościami?! Uśmieć by się można z jego bezczelności! (ZSIN 3, s. 232–233)

To, co występująca jako Akizuki Ichiyō mogła kokieteryjnie sugerować w rozmowie z Kusaką, wyrażone przez niego bezpośrednio utraciło czar flirtu i niedo-

²²⁵ Zob.: Emiya Takayuki, *Ichiyō no kumo...*, *op.cit.*, s. 207.

mówienia. Na reakcję autorki *Dzienników* wpływ ma przede wszystkim jednak zmiana jej sytuacji. Ichiyō powróciła do swych ideałów tworzenia piękna w literaturze, dlatego też propozycja Kusaki, by została jego utrzymanką, jest dla niej nie do zniesienia. Odpowiedź na jego list pisze po namyśle:

I Pan, i ja podobni jesteśmy w tym, że poświęcamy się dla świata, robiąc, co umiemy najlepiej. Jeśli w Pana mniemaniu ważne jest to, co chcę osiągnąć, proszę o finansowe wsparcie. Jeśli jednak patrzy Pan na mnie tylko jak na kobietę i myśli o czymś nieprzyzwoitym, lepiej byłoby, żeby od razu odmówił mi Pan pomocy. Jakże jest zatem Pańskie zdanie? (ZSIN 3, s. 233)

Ichiyō otwarcie pyta o zamiary Kusaki, rezygnując z wcześniejszego tonu nie-domówienia i zdecydowanie negując możliwość bliższej z nim zażyłości. Jeszcze tego samego wieczoru przychodzi odpowiedź, na którą już nie odpisuje. Milczeniem zamyka rozdział swojego życia, gdy manipulowała słowem, by zdobyć zainteresowanie mężczyzny. Akizuki już nigdy nie pojawi się na kartach *Dzienników*.

4. Głowa rodziny

Z chwilą śmierci ojca Ichiyō staje przed koniecznością utrzymania swojej młodszej siostry Kuniko i matki Taki. Jej sytuacja może być opisana w szerszym kontekście dyskusji wokół struktury i znaczenia rodziny, jakie toczyły się w okresie Meiji²²⁶. W tym nurcie Seki Reiko wskazuje na ironię losu Ichiyō, która odziedziczyła po ojcu pragnienie kultywowania tradycji samurajskich, a tymczasem przejęła dom jako *ane katoku* (dosł. „starsza siostra – głowa rodziny”), zgodnie z tradycją znaną na wsi²²⁷. Nie należy wszakże zapominać, że nowa pozycja autorki *Dzienników* nie tylko oznaczała obowiązki, ale również pozwalała na większą swobodę w ramach systemu *ie*, dając jej większą wolność w decydowaniu o własnym losie²²⁸. Będąc *ane katoku* czy też *onna koshu* („kobietą – głową domu”), Ichiyō znajdowała się poza głównym schematem dziedziczenia i zarabkowania w Japonii okresu Meiji.

4.1. Sztuka pożyczania

Zawartym w *Dziennikach* rozważaniom Ichiyō na temat możliwości zarabkowania towarzyszą słowa matki: „Jeśli miałabyś wykonywać jakąś podłą pracę, wolałabym umrzeć. Skoro masz mnie utrzymywać, zdecyduj się na zajęcie, które nie będzie dla ciebie ujmą” (ZSIN 1, s. 112)²²⁹. Jednym z podstawowych sposobów łatania budżetu domu Higuchi, jaki można tam odnaleźć, są pożyczki, po które Ichiyō i Taki zwracają się do krewnych i znajomych²³⁰. To, że częściej wychodzi po pieniądze matka, współgra z konsekwentnie budowanym w *Dziennikach*

²²⁶ „Dom” (*ie*) stanowi jedno ze słów kluczy w *Dziennikach*. Zob.: Kase Jun’ichi, *Higuchi Ichiyō shikō. Mibun to kaikyū – Koishikawa kaiwai o aruku*, Kase Jun’ichi, Tokio 2005, s. 104–110.

²²⁷ Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 53.

²²⁸ Zob.: Kan Satoko, *Higuchi Ichiyō (1872–1896): ware wa onna narikeru mono o*, „Ochano-mizu bukkuretto”, t. 8, 2008, s. 35.

²²⁹ Coraz więcej uwagi badacze poświęcają postaci matki Ichiyō, która decyduje o losie córki: o jej edukacji, sposobie zarabkowania, możliwości spotkań z Nakaraiem. Por.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru...*, *op.cit.*, s. 121. Relacja Ichiyō i Taki w *Dziennikach* pełna jest w istocie niedopowiedzianych starć i nie do końca wyrażonych napięć. Nie ulega jednak wątpliwości, że Ichiyō siebie przedstawia jako głowę rodziny i że – nawet jeśli postępuje pod wpływem matki – mówi o własnych decyzjach i braniu za nie odpowiedzialności.

²³⁰ Zob.: Masuda Mizuko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 112–139.

obrazem Ichiyō, która dystansuje się wobec pieniędzy. Ilekroć autorka sama musi prosić kogoś o pożyczkę, podkreśla swoje skrzępowanie. Zwłaszcza z trudem przychodzi jej zwrócenie się z prośbą o finansowe wsparcie do Nakaraia. Oto jak opisuje swoje emocje przed jedną z takich wizyt: „serce łomce mi jakby uderzone potężną falą. Cóż począć? Cóż począć? – rozmyślałam w duszy. Nie było nikogo innego, na kim mogłabym polegać. Tylko profesor Nakarai” (ZSIN 2, s. 106). Trudność, z jaką przychodzi jej proszenie Nakaraia o pomoc, jest szczegółowo opisana w *Nikki* z 24 marca 1892 roku:

Trudno było mi to wypowiedzieć. Jednak przemogłam się i poprosiłam o pożyczkę. Myślałam, że splonę ze wstydu. Profesor opowiedział bez namysłu:

– Zrozumiałem. Jakoś pomogę. Proszę, uspokój się. W tym miesiącu wydałem sporo na ubrania dla braci, więc nie mam za dużo przy sobie. Do końca miesiąca jednak przygotuję... (ZSIN 2, s. 107)

Im większe zakłopotanie Ichiyō, tym większa również ulga, z jaką przyjmuje życzliwość Nakaraia. „Przyjął mą prośbę tak naturalnie – z wdzięczności oczy powilgotniały mi od łez” (ZSIN 2, s. 107) – zauważa. Nie wiadomo, czy Nakarai rzeczywiście przygotował obiecane pieniądze. Na pewno starał się pomagać Ichiyō finansowo, także proponując jej wynagrodzenie za kolejne utwory, które miały być publikowane w „Musashino”. Los gazety jednak był niepewny i ostatecznie Ichiyō zdecydowała się zerwać związki z Nakaraiem i uniezależnić się od niego.

4.2. Wrażliwość na potrzeby innych

Dzienniki są świadectwem tego, że pomimo trudności finansowych rodzina Higuichi nie pozostaje nieczuła na potrzeby innych. Zdarza się, że Taki, której po długich trudach udało się pożyczyć trzy jeny na przetrwanie, dzieli się otrzymanymi pieniędzmi z ubogą rodziną, w której choruje niemowlę. Tłumaczy swoją decyzję Ichiyō, a ta w odpowiedzi na przeproszający ton matki stwierdza: „Nie powinnaś się tym zamartwiać, matko. Dobrze uczyniłaś. Czy nie mówi przysłowie, że dobro jest nagradzane? Zrób wszystko, co uważasz, że możemy zrobić. Naprawdę nie masz sobie nic do zarzucenia” (ZSIN 2, s. 113). Tymi słowami Ichiyō ponownie podkreśla, że nie przywiązuje wagi do dóbr materialnych. Sytuacja powtarza się, kiedy żyjący brat Ichiyō, Toranosuke, który prowadzi hulaszczy tryb życia i nie poczuwa się do obowiązku wspierania matki i sióstr, prosi o pieniądze na zwrot procentów od zaciągniętej pożyczki. Ichiyō przekonuje wówczas matkę, że powinny oddać wszystko, co mają, by pomóc bratu:

Nawet jeśli będzie nam trudno, coś z tego. Jeśli brat zostanie pozbawiony wolności, jakiz to będzie wstyd. Możemy jeszcze sprzedać kimono, w którym chodzę na zajęcia w szkole – będziemy miały na życie. Weź, matko, proszę, te pieniądze, wytłumacz mu wszystko i przekaz (ZSIN 2, s. 169).

Tej samej nocy jeszcze Taki wyrusza, by przekazać synowi pieniądze. Ichiyō po raz kolejny podkreśla swoją szczodrość i wyższość wobec materialnych potrzeb. Z upływem czasu jednak znika jej bez troska. Jako *onna koshu* musi nieustannie zastanawiać się nad tym, jak rozporządzać długami: kiedy oddać najpilniejsze odsetki, jak odsunąć spłatę na później. Najtrudniejszy jest oczywiście koniec roku, kiedy zmuszona jest odwiedzać znajomych i tłumaczyć im, dlaczego zwleka ze spłatą²³¹. Opisywane w *Dziennikach* sceny przypominają sytuacje przedstawiane w *Seken mune zan 'yō* (Rozrachunki tego świata, 1692) Ihary Saikaku i współbrzmia z opisaniami finansowych trudności zawartymi w wielu opowiadaniach Ichiyō²³².

4.3. Droga edukacji

Pożyczki oczywiście nie mogą być odpowiedzią na wszystkie kłopoty finansowe rodziny Higuchi; są jedynie próbą odsunięcia ich w czasie. Świadoma konieczności zarabiania na rodzinę Ichiyō rozważa w *Dziennikach* inne dostępne jej możliwości. Ubolewa nad tym, że nie może pójść drogą awansu, jaką kroczył Shibuya Saburō, który dzięki edukacji zyskał intratną posadę urzędnika. Jedną z możliwości, jakie Ichiyō dostrzega dla siebie, jest pomaganie w szkole Nakajimy Utako, a w przyszłości może nauczanie w jeden ze szkół dla dziewcząt. Nakajima obiecała nawet, że poleci Ichiyō jako nauczycielkę w szkole przy świątyni Denzūin, czym wprowadziła radość w progi domu Higuchi (ZSIN 2, s. 213). Zwłaszcza Taki ucieszyła ta perspektywa²³³.

Ostatecznie jednak wykształcenie Ichiyō okazało się niewystarczające, by mogła nauczać w szkole. Mimo że w *Dziennikach* nigdzie nie pada wprost oskarżenie pod adresem matki, przytoczone w chwilach największych trudności finansowych wspomnienia z dzieciństwa pokazują, że jest ona współodpowiedzialna za braki w wykształceniu córki:

Kiedy miałam jedenaście lat²³⁴, opuściłam szkołę. Matka uważała, że nie jest dobrze, by dziewczyna zbyt długo oddawała się studiom. Chciała, żebym nauczyła się szycia, przeszkoliła w zadaniach domowych. Ojciec był innego zdania. Chciał, żebym uczyła się w szkole jeszcze jakiś czas (ZSIN 3, s. 75).

Matka Ichiyō, która postrzegała ponadobowiązkowe wykształcenie jako przeszkodę w wydaniu córki za mąż, uniemożliwiła jej swą postawą późniejsze zdo-

²³¹ Chodzi o Itō Natsuko (ZSIN 2, s. 308).

²³² Zob.: Ihara Saikaku, *Seken mune zan 'yō*, [w:] *Ihara Saikaku zenshū* 3, red. Taniwaki Masachika, Jinpō Kazuya, Teruoka Yasutaka, Shōgakukan, Tokio 1996, s. 335–474.

²³³ Na postawę matki Ichiyō zwracają uwagę krytycy. Zob.: Muramatsu Sadataka, *Hyōden. Higuchi Ichiyō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 123.

²³⁴ Dwanaście w systemie *kazoe*.

bycie posady nauczycielki²³⁵. Stanowisko Taki zaprezentowane jest w *Kyōzuke* (Stolik na sutrę, 1892) – opowiadaniu, którego bohaterka Sono nie może uczęszczać do szkół, mimo że ma niewątpliwie talent i zapał do nauki²³⁶. Za braki w wykształceniu Ichiyō nie może jednak winić tylko swej matki. Autorka wspomina, że rodzice – niezgodni z sobą co do kwestii wycofania jej ze szkoły – zapytali ją pewnego dnia o zdanie:

– Co ty, Natsuko, na ten temat sądzisz? – zapytał mnie ojciec.

Jednak ja od dziecka byłam bojaźliwa i nie potrafiłam podjąć konkretnej decyzji. Dlatego też przestałam chodzić do szkoły. Było mi tak smutno, że wołałabym chyba umrzeć. Następnie do czternastego roku życia uczyłam się pomagania w domu i robótke ręcznych. Tak mijał czas. Jednak nie zapomniałam o pracy przy biurku. Ojciec kupił mi książkę z wierszami *waka*, a w końcu postanowił pokonać różne przeciwności i zapewnić mi możliwość dalszego kształcenia (ZSIN 3, s. 75).

Ichiyō przyznaje, że nie była w stanie powiedzieć rodzicom wprost, czego chciała. Można się oczywiście zastanawiać, na ile jako dziecko wiedziała, co dla niej jest naprawdę ważne. Niemniej z perspektywy czasu wspomina, że wówczas „wołałaby chyba umrzeć”, aniżeli przestać się uczyć, a mimo to nie odważyła się wypowiedzieć swoich pragnień na głos. Niewystarczająca edukacja odcisnęła piętno na życiu Ichiyō oraz na jej sposobie postrzegania siebie. Wstyd, jaki towarzyszył jej nieraz w szkole Haginoya, upór i poświęcenie, z jakim udawała się do biblioteki Ueno, by czytać to, co inni poznają w szkole, były związane z dotkliwą świadomością braków w wykształceniu. Możliwość studiowania była dla Ichiyō największym marzeniem i nobilitacją równocześnie. W rozmowie z Hiratą Tokuboku wyznaje: „Szkoła średnia jest wstępem do studiów wyższych, prawda? Musi być tam wielu wybitnych ludzi. Z kim ma pan kontakt? Na pewno prowadzi pan bardzo ciekawe rozmowy. Zazdroszczę panu...” (ZSIN 2, s. 370). W tym kontekście można powiedzieć, że matka Ichiyō, która w *Dziennikach* często jest kontrastowana z kochającą książki córką, swoją postawą wpłynęła na późniejsze losy całej rodziny²³⁷.

Trudno przypuszczać, by Taki była w swoich sądach na temat wykształcenia dla dziewcząt odosobniona: były one wyrazem powszechnych jeszcze w okresie Meiji oczekiwań wobec przyszłych żon i matek²³⁸. *Kijo no shiori* (Przewodnik dla panien, 1895) podkreślał, że znakiem dobrego wychowania kobiety okresu Meiji

²³⁵ Zob.: Timothy J. Van Compernelle, *The Uses of Memory...*, *op.cit.*, s. 115–123. Dekret Ministerstwa Edukacji z 1899 roku głosił, że wyższe szkolnictwo dla kobiet ma je przygotowywać do roli dobrych żon i mądrych matek. Zob.: Hane Mikiso, *Reflection on the Way to the Gallows: Rebel Women in Pre-War Japan*, University of California Press, Berkeley 1988, s. 12.

²³⁶ Zob.: Higuchi Ichiyō, *Kyōzuke*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 125–135.

²³⁷ Zob.: Yabu Teiko, *Shinshiten shiirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 224.

²³⁸ Zob.: Inagaki Tatsurō, *Ichiyō no jidai kankyō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 15–18.

w znacznie większym stopniu aniżeli umiejętność układania wierszy była zdolność szycia i wykonywania robótek ręcznych²³⁹. Studiowanie klasyki nadal pozostawało domeną mężczyzn. Dlatego między innymi Kuniko stwierdza pewnego razu podczas podziwiania wieczornego pejzażu: „Ach, gdybym była mężczyzną. Jest tak pięknie, że nawet mnie, kobiecie, trudno zamilknąć” (ZSIN 1, s. 171). Siostra Ichiyō chciałaby wyrazić to, co czuje na widok krajobrazu w chińskim wierszu *kanshi*. Jednak jako kobieta nie tylko nie zna klasyki chińskiej, ale nie przystoi jej nawet sięgać po ten sposób wyrazu.

4.4. Droga małżeństwa

Drogą społecznego awansu, jaki Taki przewidywała dla córki, było małżeństwo. Temat ten pojawia się kilkakrotnie w *Dziennikach*, między innymi za sprawą Shibui Saburō, który po zrobieniu kariery ponownie pojawia się w życiu Ichiyō. Związek z nim rozwiązałby trudności finansowe rodziny Higuchi. Autorka *Dzienników* jest tego świadoma. Rozumie również, że życie poza małżeństwem oznacza samotność:

To niczym pożar, który jest daleko, ale w czas wietrzny. Nie wiadomo, kiedy nadejdą jego płomienie. To jak obietnica ludzi, którzy zawsze kłamią. Jak sytuacja człowieka ciężko chorego, któremu w postępującej chorobie chwilowo stan się poprawi. To ostrzeżenie przed rychłym pogorszeniem. Życie – bez względu na wiek – jest niepewne (ZSIN 1, s. 212).

Pomimo przewidywanych trudności autorka *Dzienników* nie decyduje się na małżeństwo z Shibuyą Saburō. Wprawdzie jako nastolatka gotowa była przyjmując jego oświadczenia, jednak po upływie czasu wybiera życie samotnej pisarki: „Chcę kroczyć drogą literatury. Być może kiedyś jeszcze serce mi się odmieni, teraz jednak tak właśnie czuję” (ZSIN 2, s. 217). Można dopatrywać się w jej reakcji dumy młodej córki samuraja, którą niegdyś porzucono²⁴⁰. Ważniejsza jednak wydaje się jej determinacja, by poświęcić się całkowicie pisaniu. Nie bez powodu Ichiyō przeciwstawia w *Dziennikach* wolność tworzenia obowiązkom małżeńskiego życia. Jej biurko, które można dziś oglądać w Muzeum Higuchi Ichiyō w Tokio, stało się dla japońskich badaczy symbolem jej artystycznej wolności²⁴¹.

Wybór Ichiyō mógł być inspirowany postawą Nakaraia, który przysiągł umierającej żonie, że nie ożeni się już nigdy po raz drugi. Nie bez znaczenia było też

²³⁹ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 90–91.

²⁴⁰ Zob.: *ibidem*, s. 178. Maeda Ai pisze o dumie w reakcji na upokorzenia związane z ubóstwem i niższym niż inne koleżanki ze szkoły Haginoya statusem. Dumę zaś łączy z umiłowaniami samurajskich tradycji, jakie dostrzega w domu Higuchi. Zob. też: Matsusaka Toshio, *Chichi ni suterareta watashi wa ochiba...*, *op.cit.*, s. 173.

²⁴¹ Biurko – niczym „własny pokój” Virginii Woolf – jest dla japońskich badaczy Ichiyō metaforą prywatnej przestrzeni i swobody tworzenia. Zob.: Seki Reiko, *Fuzukue no kūkan. Media toshiten no Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 291.

uczucie, jakie żywiła do swego dawnego mentora, tym piękniej przedstawiane, im bardziej niemożliwe do spełnienia. Już po rozstaniu z Nakaraiem Ichiyō odwieża go, by sprawdzić, czy plotki o jego nowym małżeństwie są prawdziwe:

- Słyszałam, że pan się raczył ożenić. Tak mi powiedziano.
- Nie. To pomyłka. Nie myślę nawet o małżeństwie. Nie rozmawiałem też z nikim o tym – roześmiał się.
- A co ty planujesz? – na to pytanie zaczerwieniłam się i spuściłam głowę.
- Wtedy zapytał natychmiast:
- A twoja siostra? Nie pojawił się jeszcze nikt odpowiedni?
- To nie do pomyślenia dla kogoś w naszej sytuacji. I ja, i siostra przekroczyliśmy wiek odpowiedni do zamążpójścia. Może pan sobie wyobrazić, jaki ciężar odczuwam.
- Dlaczegożby tak miało być? – odrzekł. I jeszcze dodał:
- Proszę zadbać o wyleczenie bólów głowy, które cię trapią. Pomyśl, co stanie się z rodziną, jeśli przypadkiem poważnie zachorujesz... (HIZS 3.1, s. 259)

Krótką i z pozoru nieznacząca wymiana zdań w miejscu publicznym zostaje w *Dziennikach* przytoczona bez dłuższego komentarza. Nakarai uspokaja Ichiyō, że nie planuje się z nikim wiązać. Pyta też o jej plany, ale na widok zakłopotania rozmówczyni zmienia podmiot pytania z Ichiyō na jej młodszą siostrę, Kuniko. Ichiyō odpowiada zdawkowo. Nie przyznaje się do podjętej wcześniej na kartach *Dzienników* decyzji o niewychodzeniu za mąż, wymawiając się wiekiem.

Do zmiany decyzji o życiu w samotności z pewnością nie skłania Ichiyō to, co widzi wokół siebie. Obserwując małżeństwo Miyake Kaho, koleżanki ze szkoły Haginoya, dostrzega problem komunikacji między żoną i mężem (ZSIN 2, s. 275–276). W innym miejscu zauważa z kolei, że małżeństwo nierozzerwalnie wiąże się z poważnymi zmianami, jakie zachodzą nie tylko w życiu kobiety, ale także w jej charakterze:

Długo nie widziałam się z koleżanką, którą znałam od lat, a która wyszła za mąż. Jednak kiedy przypadkiem się spotkałyśmy, ucieszyłam się, bo nie zmieniła się ona ani trochę. Kiedy kobieta wychodzi za mąż, zazwyczaj dorośleje, staje się jakoby innym człowiekiem. Mąż – nawet gdy ma żonę – nie zmienia się, twierdząc, że jego przyjaciele pozostają jego przyjaciółmi (ZSIN 1, s. 210)²⁴².

Ichiyō zauważa, że o ile styl życia mężczyzny po ślubie nie ulega zasadniczej zmianie, o tyle kobieta musi spoważnieć i zrezygnować z dawnych, przedmałżeńskich znajomości. Odnotowuje, jak Miyake Kaho, która wcześniej żywo interesowała się światem, po wyjściu za mąż stała się bardzo zamknięta w sobie. „Zajmują ją tylko sprawy domu – nie słyszy nic o świecie i literaturze. Bardzo zo-bojętniała” (ZSIN 2, s. 447) – wyznaje Ichiyō po jednej z wizyt w domu Miyake.

²⁴² Pogląd, jakoby małżeństwo zmieniało kobiety, ograniczało ich towarzyskie możliwości, mógł być inspirowany zarówno obserwacjami Ichiyō, jak i wpisem z *Makura no sōshi*: „Nie mogę myśleć bez wzgardy o tych, które poza małżeństwem nie widzą świata, nie mając żadnych celów w życiu i uznając za największe szczęście brak trosk”. Zob.: Sei Shōnagon, *Makura no sōshi*..., op.cit., s. 56.

Spostrzeżenia Ichiyō stanowią komentarz na temat nowego modelu *ryōsai kembo* („dobrej żony, mądrej matki”), adaptującego tradycje konfucjańskie do oczekiwań społeczeństwa w czasie reform Meiji²⁴³. Model ów zakładał, że mąż pracuje poza domem, robiąc karierę w „nowym świecie”, a żona pełni obowiązki wewnątrz domu, zajmując się również edukacją dzieci.

W *Yomogi'u nikki* z 16 marca 1893 roku Ichiyō komentuje wiadomość od znajomej Yoshidy Katoriko, podkreślając trudy małżeńskiego życia:

Odkąd wyszła za mąż, nie miała pewnie ani chwili spokoju. Dzisiaj ma prawie pięćdziesiąt lat, troje bądź czworo dzieci, a mąż zwraca swe serce ku wspaniałym gejszom. Ona zaś najpewniej siedzi zamknięta sama w domu i płacze. „Kobieta nie ma swego miejsca” – to słowa znane od wieków. Nawet dziś jednak chodzą czasem słuchy o takich przypadkach (ZSIN 2, s. 353).

Przykład Yoshidy przekonuje Ichiyō, że małżeństwo jest trudnym wyborem. Pisarka boleje przede wszystkim nad tym, że nie ma w nim miejsca na partnerstwo. Jej uwagi należy odczytywać w kontekście nowego wizerunku żony i matki, jaki był promowany między innymi na łamach „Jogaku Zasshi” (Gazeta Kształcąca Kobiety) czy „Taiyō” (Słońce), gdzie publicysta Iwamoto Yoshiharu (1863–1942) prowadził kolumnę dla kobiet (*kateiran* – dosł. „kolumna dla domu”)²⁴⁴. W nowym wizerunku podkreślano nade wszystko rolę wykształcenia kobiety, która dzięki edukacji staje się dobrym partnerem do rozmów dla męża i gwarantem właściwego rozwoju dziecka²⁴⁵.

²⁴³ Takada dostrzega, że niektóre utwory okresu Meiji, w tym *Konjiki yasha* Ozakiego Kōyō, otwarcie kwestionowały ideał „mądrej żony, dobrej matki”. Zob.: Takada Chinami, *Higuchi Ichiyō ron e no shatei...*, *op.cit.*, s. 172–188.

²⁴⁴ Browstein zestawia i podsumowuje poglądy Iwamoto Yoshiharu na temat roli kobiety w domu. Zob.: Michael C. Brownstein, *Jogaku Zasshi and the Founding of Bungakukai*, „Monumenta Nipponica”, t. 35, nr 3, 1980, s. 319–336. Do Iwamoto odwołuje się również Van Compernelle, zwłaszcza w swojej analizie *Jūsan'ya*. Zob.: Timothy Van Compernelle, *Happiness Foreclosed: Sentimentalism, the Suffering Heroine, and Social Critique in Higuchi Ichiyō's Jūsan'ya*, „The Journal of Japanese Studies”, t. 30, nr 2, 2004, s. 353–381; Timothy J. Van Compernelle, *The Uses of Memory...*, *op.cit.*, s. 115–123. Copeland zauważa, że problemy kobiet i ich roli w społeczeństwie stały się tematem publicznej debaty także dlatego, że ich rozwiązywanie było postrzegane jako jedno z zadań „cywilizowania” Japonii okresu Meiji. Zob.: Rebecca Copeland, *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan...*, *op.cit.*, s. 110–112.

²⁴⁵ Promowanie wykształcenia u kobiet było także związane z wprowadzaniem szkolnictwa powszechnego i debatami wokół tego zagadnienia. Zob.: *Itō Hirobumi den*, t. 1, Hara shobō, Tokio 1970, s. 423. Szkolnictwo było traktowane jako droga do tworzenia dobrych, poddanych cesarzowi obywateli. Edukacji kobiet dopełniały tak zwane powieści o domu (*katei shōsetsu*), które często promowały ideał dobrej żony i mądrej matki (*ryōsai kembo*).

4.5. Droga handlu

Pożyczki oraz robótki ręczne, o których Ichiyō wspomina zwłaszcza w tomach *Yomogi'u nikki*, okazują się ostatecznie niewystarczającym źródłem utrzymania. Nie przynoszą jej ani wystarczających dochodów, ani – tym bardziej – radości. Kiedy Ichiyō dostrzega, że nie potrafi pisaniem utrzymać rodziny, postanawia otworzyć sklep z różnymi drobiazgami dla dzieci na obrzeżach nowej Yoshiwary, słynnej tokijskiej dzielnicy rozrywki²⁴⁶. Nie bez związku z jej decyzją wydaje się fakt, że Nakarai Tōsui nieco wcześniej również otworzył sklep, gdyż nie mógł utrzymać rodziny jedynie z pieniędzy otrzymywanych za powieści i artykuły. Decyzja o rozpoczęciu nowego rozdziału w życiu okupiona jest smutkiem z powodu porzuconych marzeń o pisaniu²⁴⁷. Ichiyō musi przeprowadzić się do tańszego mieszkania i stale pożyczać pieniądze na zakup towaru. Staje nawet przed koniecznością sprzedaży pamiątek po ojcu, których wartość zostaje obliczona na około 20 jenów. „Można powiedzieć, że to brak szacunku z mej strony” (ZSIN 3, s. 27) – wyznaje z żalem. Konieczność sprzedaży tego, co zostało jej po ojcu, miłośniku nauk i literatury, który zawsze wspierał ją w jej studiach i pisaniu, symbolicznie wyraża również konieczność ostatecznego zerwania z przeszłością.

Zmiana miejsca zamieszkania wymusza zmianę zachowania Ichiyō, która zastanawia się, czy będzie w stanie teraz zabawiać klientów, ona, „której od urodzenia do dziś nie udało się przywyknąć do sąsiedztwa, którego udawałam, że nie widzę, by nie wymieniać pozdrowień w łaźni” (ZSIN 3, s. 25). *Dzienniki* dają świadectwo temu, jak bardzo Ichiyō czuła się w sklepie nie na swoim miejscu:

Powierzyłam wszystko siostrze. Chodzę tylko tu i tam, skupując rzeczy do sklepu. Nie przykładam się jednak do zadań takich jak obliczanie czy sprzedawanie. Zbierają się dzieci, które kupują coś za dwa czy trzy riny²⁴⁸. „Chcę to!”, „Poproszę tamto!” – wołają – robią tyle hałasu. Jednak tuż za drzwiami, w moim pokoju zebrali się oświeceni mędrcy i ludzie pióra. Tam jest zupełnie inny świat. W tym marnym świecie pozwalają oni poczuć świeży powiew subtelności i elegancji, który przepływa przez pokój (ZSIN 3, s. 100).

Ichiyō przeciwstawia gwarowi i zamieszaniu w sklepie ciszę i spokój książek, które są dla niej „zupełnie innym światem”. Czytanie staje się dla niej jedyną ucieczką i ostoją w nowym miejscu. Zgodnie z relacją *Dzienników* Ichiyō decyduje się zamknąć sklep niespełna rok po jego otwarciu. Nieumiejętność odma-

²⁴⁶ Baba Kochō, badający związki opowiadań Ichiyō z jej biografią, podkreśla w posłowniu do *Takekurabe*, że w sklepie w Ryūsenji Ichiyō obserwowała zachowania dzieci przychodzących do niej na zakupy. Zob.: Baba Kochō, *Shinpitsuban Takekurabe batsu*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 59–60.

²⁴⁷ Wada Yoshie krytycznie ocenia opublikowane w czasie zamieszkiwania w Ryūsenji dwa opowiadania Ichiyō: *Koto no ne* i *Hanagomori* – w przeciwieństwie do pisanych w tym czasie z wielkim zapalem *Dzienników*. Zob. Wada Yoshie, *Kindai bungaku kanshō kōza*, t. 3: *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 170–171. *Chiri no naka* staje się przestrzenią literackiej ucieczki.

²⁴⁸ Rin – dawna jednostka monetarna Japonii, 1/1000 jena.

wiania ludziom w potrzebie sprawia, że ona, Kuniko i Taki zaczynają udzielać pożyczek klientom. Zmuszone oddawać to, co same pożyczyły, i niezdolne do ściągania długów nie są w stanie należycie zaopatrywać sklepu, by skutecznie walczyć z konkurencją. Ichiyō coraz bardziej tęskni też za czasem przeznaczonym wyłącznie na czytanie i pisanie, a jej tęsknota podsycana jest przez wieści o sukcesach koleżanek, które otwierają własne szkoły poezji:

Droga, którą kroczę, jest szeroka. Dlatego nie powinnam wiązać sobie rąk pracą w handlu, która polega na walce o znikomy zysk. Sposób życia zmienia się jak pył na wietrze. Pomyślałam, że nie powinnam się niczym przejmować, i podjęłam decyzję o zamknięciu sklepu (ZSIN 3, s. 204).

Ostatecznie wraz z zamknięciem sklepu Ichiyō zamyka rozdział *Chiri no naka* i otwiera nowy, w którym konsekwentnie dąży do realizowania swych literackich marzeń. Tym samym w *Dziennikach* można zaobserwować kolejną zmianę Ichiyō, która, niczym płynący po wodzie liść, odchodzi stopniowo od problemów miłości w stronę wyzwań związanych z pisaniem²⁴⁹. Tomy *Mizu no ue* (Na wodzie) barwnie opisują literacki salon okresu Meiji, który otwiera swoje podwoje przed Ichiyō. Kolory i dźwięki najstojniejszej z japońskich dzielnic rozrywki znikają wprawdzie z *Dzienników*, zastąpione przez dyskusje o literaturze i własnej roli w świecie. Ich wspomnienie można odnaleźć jednak w wielu opowiadaniach Ichiyō²⁵⁰.

²⁴⁹ Od połowy 1895 roku dzienniki *Mizu no ue* można odczytywać jako opis drogi Ichiyō do sławy i uznania w świecie literatów. Zob.: Takada Chinami, *Chūshaku: Ichiyō nikki – Meiji 28.05 – Meiji 29.01...*, *op.cit.*, s. 89–118.

²⁵⁰ Biografowie dostrzegają zmianę, jaka zaszła w Ichiyō po doświadczeniu życia na obrzeżach Yoshiwary, a która oznaczała odejście od stylu skupionego na *waka* w stronę wnikliwej obserwacji związków między postaciami. Zob.: Masuda Mizuko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 138–139. Niepełna rok w sklepie otworzył drogę do „cudownych 14 miesięcy” – okresu, podczas którego Ichiyō napisała swoje najstojniejsze opowiadania. Zob.: Yabu Teiko, *Shinshiten shirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 235. Podejmuje ten wątek również Bettina Liebowitz Knapp w analizie *Takekurabe*. Zob.: Bettina Liebowitz Knapp, *Images of Japanese Women: A Westerner's View*, Whitston Press, Troy, NY 1992, s. 162.

5. Pisarka

Ichiyō przedstawia w *Dziennikach* szycie i cerowanie, wyprawy w celu pożyczania pieniędzy i inne obowiązki, które nie pozwalają jej skupić się na pisaniu. Jej rozdarcie pomiędzy pracami domowymi a pisanem mistrzowsko przedstawił Kaburaki Kiyokata na obrazie *Ichiyō no shōzō (Portret Ichiyō)*. Z czasem kryształizuje się w *Dziennikach* podział prac między Kuniko i Ichiyō: pierwsza szyje i sprząta, by druga mogła pisać²⁵¹. Dopiero jednak po przeprowadzce z Ryūsenji Ichiyō może poświęcić się literaturze. Od tego momentu stopniowo na kartach *Dzienników* kobieta z igłą w ręku zmienia się w pisarkę.

5.1. Trudy tworzenia

Dzienniki są wyrazem artystycznej drogi Ichiyō, która jest ich autorką, narratorem i bohaterką jednocześnie. Często stanowią zapis trudności, jakie towarzyszą procesowi tworzenia. W *Mori no shitagusa* Ichiyō skarży się, że minął rok, odkąd zaczęła pisać opowiadania, a nie stworzyła jeszcze niczego, z czego mogłaby być zadowolona (ZSIN 1, s. 212). Autorka często boleje nad własnym brakiem wykształcenia, które postrzega jako przeszkodę w pisaniu:

Wiem nawet zbyt dobrze, jak brakuje mi wykształcenia i wiedzy. A mimo to chcę pisać powieści, które – jak mówią – wyjątkowo są trudne, i w ten sposób utrzymać trzyosobową rodzinę. Na myśl o tym, że to nadmierna śmiałość bądź ignorancja, czułam – leżąc tak sama w środku nocy – niewypowiedziany lęk i smutek, niemal wyczuwałam na plecach krople zimnego potu. Jednak nie ma innego sposobu, by zapewnić spokój matce, a rodzinie dobre imię. Dużo wszak na ten temat rozmyślałam... (ZSIN 2, s. 261)

Ichiyō powierza *Dziennikom* obawę o przyszłość, lęk przed konfrontacją własnych literackich ideałów z rzeczywistością, a także żal do losu (może również do matki), że nie dane jej było kontynuować edukacji w szkole. Świadomość własnych niedoskonałości i ograniczeń towarzyszy jej podczas pisania:

Nie umiem pisać tak, jak bym chciała. Z dziesięć razy darłam już to, co dotąd zrobiłam. Aż żal pomyśleć, że nie zdołałam ukończyć ani jednego opowiadania. Raz jeden dałam to, co udało

²⁵¹ Zob.: Seki Reiko, *Fuzukue no kūkan. Media toshiteno Ichiyō nikki*, [w:] Higuchi Ichiyō *o yominaosu*, red. Shin feminizmu hihiō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 299.

mi się napisać, do poprawy pani Nakajimie. Zamierzałam to dokończyć, ale za nic nie potrafię i tylko drę kolejne strony. Tak przecież nie można – myślę sobie i chcę rozpocząć nowe opowiadanie, nic ciekawego jednak nie przychodzi mi do głowy. Gdy czytam znane opowiadania i powieści różnych epok, dostrzegam, jak marny jest mój styl. I smutek mnie ogarnia. Myślę, by przestać pisać, jednak trudno mi zerwać z literaturą, której tyle czasu poświęciłam. Mimo że brak mi talentu i może się to wydać głupie – nie przestaję pisać (ZSIN 1, s. 167).

Ichiyō porównuje swoje utwory z dziełami klasycznymi, co rodzi jej frustrację. Nakajima Utako zauważa wprost, że jej wiersze stylem przypominają klasyków. „Czy przypadkiem nie czytasz ostatnio *Shin kokinshū*?²⁵² Masz bardzo podobny styl. Nie jest to wprawdzie złe, ale niedobrze jest jedynie naśladować” (ZSIN 1, s. 157) – poucza swą zdolną i pilną uczennicę po jednym ze spotkań poetyckich w szkole Haginoya. Z czasem Ichiyō przestaje skupiać się jedynie na tradycji Heian, sięgając również po opowiadania i sztuki okresu Tokugawa. Czytuje utwory Kyokuteia Bakina (1767–1848), Ihary Saikaku (1642–1693), Chikamatsu Monzaemona (1653–1725), a także opowiadania pisane przez współczesnych jej twórców. Przysłuchuje się uważnie, kiedy młody redaktor „Bungakukai” Hirata Tokuboku opowiada o swoich fascynacjach literackich, odnajdując w nich odbicie własnych upodobań:

[Hirata Tokuboku] Zaczął opowiadać o współczesnych pisarzach. Bardzo cenił Kōdę Rohana. *Furyūbutsu* czy *Taidokuro*²⁵³ zrobiły na nim tak wielkie wrażenie, że nawet teraz wydawał się poruszony do łez. Pragnął od literatury, by prowadziła go w świat tajemnej a subtelnej głębi. Saigyō, Kenkō, Bashō – wszyscy mają takie samo serce. Zacytował później pod nosem ustęp z *Tsurezuregusa* i wiersz z *Sankashū*. Mnie też się rozwiązały usta – nie do pomyślenia, że spotkalismy się pierwszy raz.

– Pani też lubi Rohana. Prawda? Tak przypuszczałem, kiedy w minionym roku przeczytałem *Umoregi* (ZSIN 2, s. 369)²⁵⁴.

Ichiyō przyznaje, że zna twórczość wyróżniającego się eleganckim stylem i erudycją Kōdę Rohana. Cytaty z *Tsurezuregusa* (*Zapiski dla zabicia czasu*, 1330–1331) mnicha Yoshidy Kenkō (1283–1351) czy z *Sankashū* (Zbiór z górskiej chaty) poety Saigyō (1118–1190) budują porozumienie między rozmówcami, stając się ich wspólnym kodem.

Z *Dzienników* wyłania się obraz Ichiyō, która do pisania podchodzi bardzo poważnie. Regularnie odwiedza bibliotekę Ueno, by czytać i uczyć się od tych, którzy zdołali zostawić światu po sobie coś pięknego. Nad opowiadaniem pracuje wytrwale i z wielkim poświęceniem: „Pojutrze na pewno to skończę. Jeśli nie

²⁵² *Shin kokinwakashū* (Nowy zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych, 1201), ósma z cyklu cesarskich antologii poezji, którą cesarz Go-Toba zlecił sporządzić nadwornym poetom i mędrcom (m.in. Fujiwarze Teika i Fujiwarze Ietaka).

²⁵³ *Furyūbutsu* (Wytorny Budda, 1888), *Taidokuro* (Spotkanie z czaszką, 1890).

²⁵⁴ *Umoregi* (Skamielina) – opowiadanie opublikowane w 95. numerze „Miyako no hana” w listopadzie 1892 roku – podejmuje problem znaczenia sztuki w życiu człowieka. Siostra malarza naczyń ceramicznych gotowa jest poświęcić swoje życie, by umożliwić bratu swobodne tworzenie. Hirata łączy idealizm opowiadania Ichiyō z motywami rozwijanymi w twórczości Kōdę Rohana, autora między innymi *Furyūbutsu* – opowiadania snutego wokół zagadnień miłości i sztuki.

zdołam tego napisać, mogę równie dobrze umrzeć. Ten, kto to przeczyta, może zaśmiać się, uznając mnie za małąstkową. Proszę bardzo!” (ZSIN 1, s. 167). Notatka z *Yomogi'u nikki* z 7 listopada 1891 roku daje wyraz zarówno trudnościom, z jakimi Ichiyō przychodzi początkowo tworzenie opowiadań, jak i jej wielkiej determinacji. „Jaki trudny los pisarza. Siedzę przed kartą papieru i tylko bezużytecznie gryzę pędzel. Biedny ten pędzel. I smutny świat...” (ZSIN 2, s. 318) – skarży się Ichiyō. Z jednej strony wielokrotnie podkreśla, że trudno jej motywować się do pisania lub skupić na tekście. Ubolewa nad tym, że męczą ją senność i bóle głowy. Z drugiej strony – skrupulatnie odnotowuje pochwały pod swoim adresem. Już w szkole Haginoya doceniono jej talent poetycki. Na gruncie prozy pierwsze słowa uznania padają z ust Nakaraia Tōsui. „Pokazałam Profesorowi opowiadanie. Bardzo mnie pochwalił” (ZSIN 2, s. 64) – zauważa Ichiyō w jednym miejscu, by zaraz zacytować bezpośrednio słowa nauczyciela: „Pokazałem twoje opowiadanie *Yamizakura* także Komiyamie. Ten powiedział, że «Musashino» należy do ciebie (ZSIN 2, s. 73)”. Trudno o wyraz większego uznania dla debiutującej pisarki.

5.2. Debiut

Po publikacji *Yamizakura* w „Musashino” w marcu 1892 roku Ichiyō odwiedza Nakaraia i przytacza swoją z nim rozmowę:

Ichiyō: Jeśli moje opowiadanie nie może zdobyć uznania, proszę niczego przede mną nie ukrywać. Ja wierzę słowom innych ludzi jakoby własnemu sercu. Jeśli pochwały pana są powierzchowne tylko, nie mam możliwości odróżnić prawdy od fałszu. Nie znając pana serca, polegam tylko na słowach. Nie chodzi tu nawet o mnie samą, ale pan także może być zakłopotany później. Jeśli moje opowiadania nie znajdują uznania w świecie, muszę już teraz zmienić nastawienie i pomyśleć o czymś odpowiednim dla siebie. Proszę, niech mi pan powie, co naprawdę myśli.

Nakarai: Cóż to ma znaczyć? Moje słowa mogą być nużące, ale jakem mężczyzna! To szczerą prawdą, co powiedziałem. Zawsze myślę o tobie i pragnę twojego szczęścia. Myślę z nadzieją o tym, że będziemy współpracowali. Skąd więc to zwątpienie? Jednak jeśli jest jakiś lepszy sposób niż ten, który proponuję – nie mogę cię powstrzymać. Jeśli nie znasz innej drogi – bądź cierpliwa (ZSIN 2, s. 102).

Powyższa scena oddaje pokorę Ichiyō i jej brak wiary we własne siły. Nakarai proponuje jej opublikowanie kolejnych utworów. Rozważa nawet możliwość płacenia jej za rękopis, mimo że „Musashino” jest niszowym wydawnictwem i nie przynosi dochodów. Ichiyō nadal jednak wydaje się niepewna tego, jak inni oceniają to, co napisała. Obawia się, że Nakarai może nie chcieć powiedzieć jej wprost, że czytelnikom „Musashino” nie spodobało się jej opowiadanie. Łączy nawet jego stan zdrowia ze złym przyjęciem swoich tekstów: „Pani Nakajima Utako zawsze źle wygląda, kiedy wiersze jej uczniów w czasie konkursu nie są dobre. Profesor podobnie, złości się pewnie, że moje opowiadanie jest słabe i stan zdrowia mu się przez to pogorszył” (ZSIN 2, s. 129).

Mimo że Nakarai podkreśla chęć współpracy z Ichiyō, pisarka podejmuje decyzję o zerwaniu z nim relacji. Zastanawia się nad tym, zanim jeszcze odnotowuje krzywdzące plotki na ich temat. „Kiedy pomyślę, ile dobrego wyświadczył mi Profesor – w słowach i pomocy – nie do pomyślenia staje się porzucenie go i pójście do kogoś innego. Cóż mam począć?” (ZSIN 2, s. 133) – rozważa na kilkanaście dni przed przytoczonymi wcześniej rozmowami z Itō Natsuko i Nakajimą Utako. Z chwilą rezygnacji z pomocy Nakaraia Ichiyō otrzymuje propozycję od Miyake Kaho, by napisała coś dla „Miyako no hana” – pisma, które było znacznie wyżej cenione niż „Musashino” i które gwarantowało tantiemy²⁵⁵. Niedługo później pojawia się także propozycja, by napisała tekst dla rodzącego się nowego periodyku „Bungakukai”²⁵⁶.

Pomoc Nakaraia można uznać za pierwszy etap w karierze Ichiyō, która z czasem, już po rozstaniu, podkreśla swój dystans wobec postawy pisarskiej i dorobku Nakaraia rezygnującego z artystycznej wizji, by za wszelką cenę sprostać oczekiwaniom popularnych wydawnictw²⁵⁷. Ichiyō ma w pamięci jego słowa wypowiedziane podczas jednego ze spotkań: „Żadnej z powieści ostatnio nie napisałem z czystym sercem. Dlatego krytycy nie zostawiają na mnie suchej nitki, a ja nie mam się jak bronić. Jednak nie piszę dla sławy. Piszę, by utrzymać rodzinę” (ZSIN 1, s. 51). Decydując się na rozstanie, Ichiyō demonstrowała własną niezgodę na tego rodzaju kompromisy. Wprawdzie sama znajduje się w trudnej sytuacji finansowej, jednak nie zgadza się, by pisać tylko dla pieniędzy: „Czy piszę dla pieniędzy? Jeśli tak, dlaczego tak się przejmuję? Dostanę przecież nie więcej niż 30 senów za stronę” (ZSIN 2, s. 318).

5.3. Utwory, „które trafiają do ludzkich serc”

Pomimo trudności finansowych Ichiyō nie porzuca swoich ideałów i pracuje bez wytchnienia, niemal nie wypuszczając pędzla ręki:

Wprawdzie jestem pisarzem, ale nie chcę tworzyć rzeczy, które czyta się raz i wyrzuca, jak czyni wielu innych. Nawet jeśli żyjemy w czasach, kiedy uczucia są nikłe, a wartości łatwo się zmieniają, to, co dziś cieszy, jutro będzie porzucone, chcę pisać utwory, które trafiają do ludzkich serc, które opisują ludzkie serca. Nawet jeśli będzie to opowiadanie tylko na stronę. Jak można powiedzieć, że nie ma to wartości literackiej? Nie marzę o tym, by nosić elegancie suknie i mieszkać we wspańiałym domu. Jak mogłabym reputację, która pozostanie na wieki, zbrukać chwilowym kaprysem czy sukcesem. Każdą linijkę poprawiam, przepisuję

²⁵⁵ Por.: ZSIN 2, s. 167.

²⁵⁶ Por.: ZSIN 2, s. 305.

²⁵⁷ Zob.: Kanzaki Kiyoshi, *Musubarezashiri Ichiyō no hatsukoi*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 210. Dlatego też niektórzy krytycy postrzegają rozstanie z Nakaraiem jako wyjście ku nowym możliwościom pisania i publikowania. Zob.: Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō...*, *op.cit.*, s. 107–110.

– przyjmuję krytykę, bo chcę prawdziwie oddać się pisaniu. Jeśli efekt ma być marny, jeśli marnuję tylko papier i tusz – niech i tak będzie. Widocznie taki mój los (ZSIN 1, s. 212).

Idealizm prezentowany przez twórców skupionych wokół nowo powstałego pisma „Bungakukai” zdaje się najlepiej współgrać z poglądami Ichiyō na temat pisania. Równocześnie podkreślanie przez Ichiyō idei pisania jako wyrazu poszukiwania piękna współbrzmi z popularnymi wówczas postulatami twórców Ken’yūsha (Towarzystwo Przyjaciół Kamienia [do rozcierania] Tuszu) wyrażającymi sprzeciw wobec utylitarne go traktowania literatury²⁵⁸.

5.4. Znaczenie pisania

W *Dziennikach* rozproszone są wpisy, w których autorka próbuje wyjaśnić, co oznacza dla niej pisanie. Oto jeden z bardziej złożonych fragmentów:

Moim celem jest stworzenie nieskazitelnej piękności. Zamykam oczy i zwracam się ku ścianie. Zatykam uszy, siadam przy biurku. Poszukuję idealnej piękności w obszarze tajemniczego piękna *yūgen*. Lecz wszystko spowija ciemność. (...) Kiedy myślę, że powstało coś, z czego mogę być w miarę zadowolona, tym razem wraz z czernią niknie biel. Kiedy pomijam zło, dobro również przestało być widoczne. To znaczy pewnie, że nie istnieje na tym świecie piękno, którego szukam. A może taki mój los, że jedyne, co mam przed oczami, to zwyczajne piękno kwiatów i jesiennych liści? Może na całym świecie nie ma nic, co prawdziwie piękne... Może to, co w moich oczach nie jest piękne, to właśnie piękno prawdziwe? A może natura świata to nic innego jak piękno. Może nie sposób go wyrazić obrazem czy słowem, trudno o nim nawet pomyśleć... Może jest jak powietrze, którego nie sposób dojrzeć, dotknąć. Jednak dlatego, że jest, ludzie mogą żyć na świecie. Czy piękno jest w tym, co mówię teraz? Czy w oczach innych, którzy postrzegają? Czy to, co ja piszę jako dobre, ktoś może postrzegać za złe? Tym samym możliwe jest, że to, co uznaję za złe, okaże się pięknem... (ZSIN 2, s. 316–317)

Celem Ichiyō jest tworzenie piękna. Kolejne próby jednak kończą się w jej mniemaniu niepowodzeniem, nie oddają bowiem w pełni tego, co chciałaby przekazać. Równocześnie zadaje sobie pytanie, czy w istocie sama rozumie, co chce

²⁵⁸ *Dzienniki* pozwalają dodatkowo śledzić rozwój podejścia Ichiyō do pisania i roli pisarza w świecie. Na ich podstawie Takenishi wskazuje na poszczególne etapy rozwoju Ichiyō – pisarki opowiadań. Zob.: Takenishi Hiroko, *Bunshō no hito. Higuchi Ichiyō*, [w:] *Kanshō nihon gendai bungaku*, t. 2: *Higuchi Ichiyō*, red. Matsusaka Toshio, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 314–318. Sygnalizowane są w *Dziennikach* również napięcia pomiędzy oczekiwaniami względem kobiety (także kobiety pisarza) a własnymi pragnieniami, co podejmowane jest często przez krytyków. Niektórzy, jak Oka Yasuo, skupiają się na „mało kobiecym stylu” Ichiyō, twierdząc na przykład, że „Ichiyō zapisała się w literackim świecie jako «niekobieca» w stylu pisarka”. Zob.: Oka Yasuo, *Nihon sakka*, t. 44..., *op. cit.*, s. 179. Inni z kolei, jak Seki Reiko i Kimura Masayuki, analizują napięcia pomiędzy oczekiwaniami względem kobiet i stylem opowiadań Ichiyō, podkreślając jej niezależność twórczą. Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara*..., *op. cit.*, s. 127–156. Kimura mówi o „samotnej walce” Ichiyō jako pisarki (*mono o kaku onna to shite Ichiyō no kodo kuna tataka*). Zob.: Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō to gendai*..., *op. cit.*, s. 191.

opisać, i czy to, co chciałaby wyrazić, istnieje naprawdę. Rozważania dotyczące piękna i możliwości jego wyrazu prowadzą do rozmyślań na temat różnicy w postrzeganiu. Czy istnieje zatem piękno wieczne, niezależne od zakorzenionego w czasie i okolicznościach sądu poszczególnych osób? Ichiyō poszukuje odpowiedzi na to pytanie w swoich opowiadaniach. Z zarysowaną w tym fragmencie wizją literatury związany jest też pogląd na rolę pisarza jako tego, który szuka prawdy i prowadzi do niej czytelników. „Pierwszym pragnieniem osoby, która trzyma pędzel w ręku, jest oczyścić serce, obmyć oczy i odnaleźć świat prawdy” (ZSIN 2, s. 320) – zauważa Ichiyō i dostrzega, że codzienne nawyki mogą utrudniać odnalezienie prawdy, zamykają bowiem ludzi w tylko jednym świecie, ograniczając jego perspektywę.

Główny postulat Ichiyō – poszukiwanie piękna i prawdy w literaturze – prowadzi na myśl koncepcję prawdy *makoto* w poezji²⁵⁹. Nic zatem dziwnego, że autorka poszukuje w poezji istotnych środków wyrazu. Odkrywa jednak, że najpiękniejsze poetyckie obrazy często nie oddają prawdziwego piękna. Lektura dawnych *monogatari* (zwłaszcza *Genji monogatari* Murasaki Shikibu), utworów Saikaku oraz współczesnych Ichiyō pisarzy – Ozakiego Kōyō czy Kōdy Rohana – pozwala Ichiyō stopniowo zdobywać niezależność w realizowaniu własnej wizji twórczej²⁶⁰.

5.5. Sława i niezależność

Próbow literackim Ichiyō od samego początku towarzyszą także myśli o sławie. Z jednej strony, inspirowana opowieściami o heroicznych czynach, czytany z takim zapałem w dzieciństwie, pragnie osiągnąć coś wspaniałego w życiu. Tłumaczy Tanace Minoko, że chce pisać utwory, które będą doceniane przez przyszłe pokolenia (ZSIN 2, s. 314). Z drugiej strony bardzo wcześnie zauważa, że sława ustanowiona na podstawie opinii innych niesie dla twórcy niebezpieczeństwo utraty „możliwości swobodnego wypowiadania myśli” (ZSIN 1, s. 121). Ichiyō wyraża również żal, że „imię może błyszczeć bardziej niż dzieło” (ZSIN 2, s. 347). Prawdziwy talent – twierdzi – jest najczęściej ukryty „podobnie jak perła zakopana

²⁵⁹ Kōra wskazuje na przekazywanie „prawdy serca” (*makoto, shinjutsu,shintō*) jako na najważniejszy postulat Ichiyō – powieściopisarki. Zob.: Kōra Rumiko, *Koi suru onna. Ichiyō, Akiko, Raichō no jidai to bungaku...*, *op.cit.*, s. 24. Aichi podkreśla, że Ichiyō uczyniła z poznawanej w Haginoya sztuki pisanie *waka* podstawę do tworzenia opowieści. Zob.: Aichi Mineko, *Ichiyō – koiuta kara ren'ai shōsetsu e*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 63–69.

²⁶⁰ Ichiyō łączy nawiązania do Saikaku z odwołaniami do poetyki literatury okresu Heian. Zob.: Yamada Yūsaku, *Kyokō toshiten Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 50. Jak zauważa Kamei Hideo, w przeciwieństwie do Saikaku, Ichiyō czyni rozróżnienie między opisem a wypowiedziami bohaterów. W *kōshoku mono* w centrum narracji były wydarzenia, w opowiadaniach Ichiyō narracja obrazuje przede wszystkim rozwój postaci. Zob.: Kamei Hideo, *Buntai sōzō no higi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwashashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 229.

jest w piasku, a woń kwiatów skryta wśród traw, ludzie prawdziwie utalentowani rzadko widoczni są na powierzchni” (ZSIN 2, s. 228). Wydaje się zatem, że tylko próba czasu pozwala stwierdzić, które dzieło wyraża prawdziwe piękno. Taka literatura jest celem Ichiyō, która podkreśla: „dopóki ciało nie osłabnie, będę podejmować starania, by pozostawić po sobie piękno umysłu” (ZSIN 3, s. 199).

Pogląd Ichiyō na literaturę może tłumaczyć jej rozliczne próby przekształcania i poprawiania tekstu, by był jak najbliższy poszukiwanej prawdy. Ponieważ oznaczało to dla niej długie godziny spędzane nad rękopisem, wahania związane z jego publikacją i ostatecznie niewielkie dochody – zbyt skąpe, by mogły wystarczyć na utrzymanie rodziny – Ichiyō staje przed koniecznością wyboru. Musi zdecydować, czy chce rezygnować z poszukiwań prawdy w literaturze i dostosowywać swoje teksty do oczekiwań wydawców, czy też wybierze inny sposób zarabiania, który pochłonie czas przeznaczany teraz na naukę i pisanie. Okazuje się, że artystyczne ideały są dla Ichiyō ważne na tyle, że gotowa jest poświęcić czas na inną pracę, by móc tworzyć zgodnie z tym, co odpowiada jej serce. „Chciałabym uciec od tego świata. Przynajmniej w sferze pisania być wolna” (ZSIN 3, s. 24) – zauważa. Nie potrafi sprostać wymogom wydawców, którzy naciskają:

Stwórz tym razem główną fabułę, która będzie odpowiadała oczekiwaniom czytelników. Możesz opisać pełne elegancji i wdzięku życie poety. Opowiadania, które prowadzą do łez, nie cieszą czytelnika... To, o tu, jest zbyt subtelne, nie zdobędzie teraz popularności. Treści z tajemną głębią (*yūgen*) są zbyt trudne w odbiorze. Dobre są powieści historyczne czy polityczne. Zwłaszcza opowiadania detektywistyczne. Wybierz coś z tego (ZSIN 3, s. 24–25).

Wydaje się, że stanowisko wydawnictw koresponduje z tym, co wcześniej proponował jej Nakarai Tōsui. Również matka Ichiyō krytykuje córkę za jej idealizowanie sztuki. Oto jedna z jej wypowiedzi zawarta w *Yomogi'u nikki* (17 III – 6 IV 1893):

Choćbyś nie wiem jak wspaniale pisała, na nic się to zda, kiedy nie będzie na to chętnych. Stąd i owad zwracają się do ciebie, chcąc wypromować twoje opowiadania. A ty nic, tylko zwlekasz i przeciągasz. I nie chcesz ich pokazać światu. Nadziwić się nie mogę! Nikt nie zdołał jeszcze od razu napisać arcydzieła. Nawet jeśli coś ci nie odpowiada, powinnaś to wytrzymać. Załóżmy, że staniesz się sławna za dziesięć lat – do tego czasu musisz coś jeść i w coś się odziać... (ZSIN 2, s. 375–376)

Ichiyō poważnie traktuje swoje powinności względem matki: „Do wieczora matka gani mnie za to i owo. Zawsze modłę się o to, by być jej posłuszną. Przykro mi bardzo, kiedy czasem moje serce pragnie czegoś innego” (ZSIN 2, s. 405). Gdy jednak dostrzega, że nie może pisać zgodnie z własnymi przekonaniem, decyduje się na radykalną zmianę w życiu rodziny. Również tym razem wybiera swobodę tworzenia – nawet jeśli oznacza to rezygnację z pisania:

Nie mają spokojnego serca ci, którzy nie mają jasnego zawodu i dochodu. Nawet jeśli lubujemy się w elegancji księżycy i kwiatów, nie można żyć, kiedy nie ma pożywienia. Ponadto literatura nie jest pisana dla przeżycia. Gdy się trzyma pędzel w dłoni, myśli i uczucia

wznoszą się ku górze, nie zastanawia się zaś nad środkami do życia. Kiedyś myślałam, że literatura jest dla utrzymania. Teraz porzucam zupełnie takie myślenie. Jeśli uda mi się zapewnić jako taki byt nam trzem – matce, siostrze i mnie – to wystarczy. Później może być czas na oglądanie księżycy i kwiatów, pisanie poezji, jeśli będzie po temu okazja, lub powieści (ZSIN 3, s. 24–25).

Ichiyō podkreśla, że literatura jest wartością samą w sobie i nie może być traktowana jako towar wymieniany za pieniądze na utrzymanie. Jest to stanowisko idealizujące sztukę, które znajduje również wyraz w opowiadaniu *Umoregi* (Skamielina, 1892). Oczywiście decyzja o poświęceniu cennego czasu na pracę w sklepie nie jest łatwa. Ichiyō czuje, że ma niejako obowiązek tworzenia. Dlatego wielokrotnie tłumaczy swój wybór w *Dziennikach*:

Nie powinno się porzucać tego, co się pragnie robić. Jednak brak mi sił, słaba jestem, więc nie mam wyjścia. Ludzie nie mają dla mnie współczucia, ja nie mam pieniędzy. (...) Nie jem jak należy i szybko się męczę. Biorę pędzel, by pisać, i natychmiast zasypiam – wiele jest takich dni (ZSIN 3, s. 190).

Wyczerpana koniecznością odpowiadania na ponaglenia wydawnictw Ichiyō rezygnuje z pisania, ale nie na długo. Wkrótce z nową energią siada przy swoim biurku, wykazując upór i siłę woli, które Wada Yoshie łączy z konfucjańskim wychowaniem i wzorem, jaki stanowił dla niej ojciec²⁶¹. Wydaje się, że idealizm Ichiyō znajduje z czasem nowy wyraz: w odważnym podchodzeniu do prób pisania i akceptowaniu ograniczoności tego, co powstaje. „Ludzie, którzy chcą coś osiągnąć, w środku zatrzymują nieskończone niebo, a krok po kroku robią ograniczone rzeczy” (ZSIN 3, s. 197) – zauważy Ichiyō.

Obraz Ichiyō – pisarki w *Dziennikach* cechuje nie tylko idealizm w dążeniu do piękna, ale również przejmująca samotność. To, że Ichiyō łączy pisanie z samotnością, widać już we fragmencie, w którym mówi o swej rezygnacji z małżeństwa z Shibuyą Saburō. Autorka *Dzienników* wybiera samotność, która umożliwia jej dystans wobec świata, konieczny dla pisarza-obszwaratora. Jest samotna, by móc pisać nieskrępowanie, i może pisać, ponieważ jest samotna. W tym znaczeniu Rebecca Copeland słusznie wiąże z jej osobą powstanie obrazu samotnej pisarki, który miał dominować w okresie Meiji i później²⁶². Przedstawiony w *Dziennikach* obraz jest nie tylko odbiciem życia Ichiyō, ale także wyrazem jej próby dostosowania się do „wymogów własnego portretu”²⁶³.

²⁶¹ Zob.: Wada Yoshie, *Kindai bungaku kanshō kōza*..., *op.cit.*, s. 20.

²⁶² Por.: Rebecca L. Copeland, *The Meiji Woman Writer "Amidst a Forest of Beards"*..., *op.cit.*, s. 383–418.

²⁶³ De Man proponuje odwrócenie tradycyjnego związku pomiędzy życiem pisarza a jego autobiografią: „Przyjmujemy, że autobiografia wypływa z życia, tak jak określone skutki wypływają z działania. Czy jednak nie możemy równie dobrze zasugerować, że projekt autobiograficzny może sam wpływać na życie i determinować je i że cokolwiek pisarz robi, wypływa w rzeczywistości z wymogów własnego portretu, będąc tym samym determinowane przez możliwości jego medium?” – Paul de Man, *Autobiography as De-facement*..., *op.cit.*, s. 920.

III Ichiyō a bohaterki jej opowiadań

Nakagawa Shigemi, zastanawiając się nad różnicą między *Dziennikami* i opowiadaniem, podkreśla dynamiczny rozwój tworzonego przez Ichiyō obrazu samej siebie²⁶⁴. Wydaje się jednak, że w *Dziennikach* mamy do czynienia nie z jednym, a z kilkoma wizerunkami ich autorki, które tworzone są w różnych konwencjach w zależności od dominującego tematu. Epizod z Kusaką Yoshitaką dowodzi, że Ichiyō może za sprawą doboru imienia czy zmiany perspektywy dystansować się względem własnego obrazu. Zagadnienia, które pisarka porusza w *Dziennikach*: ubóstwo, niespełniona miłość, rozczarowanie, zdrada, wybór drogi życiowej, są podejmowane również w opowiadaniach. Taka zależność może skłaniać do stwierdzenia, że bohaterki Ichiyō są *porte-parole* pisarki²⁶⁵. Dlatego też niektórzy krytycy dostrzegają w nich rysy autorki bądź mówią nawet o jej kolejnych literackich wcieleniach²⁶⁶. Analiza sposobu opisu bohaterek opowiadań, które występują w kontekstach znanych również z *Dzienników* Ichiyō, stanowi główne zagadnienie ostatniej części niniejszej książki.

²⁶⁴ Zob.: Nakagawa Shigemi, *Hito ni misubeki mono narane...*, *op.cit.*, s. 41.

²⁶⁵ Maeda Ai, *Ichiyō nikki oboegaki...*, *op.cit.*, s. 345.

²⁶⁶ Yuchi uważa, że bohaterki opowiadań to literackie obrazy samej Ichiyō oraz że historia życia pisarki kształtuje ich losy. Zob.: Yuchi Takashi, *Ichiyō no sakuhin ni arawareta josei*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 319. Zob. też: Yuchi Takashi, *Ichiyō sakuhin no kōsei*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 62–66.

1. Ubóstwo w *Ôtsugomori*

Ichiyō, która w *Dziennikach* rzadko mówi o stracie ojca, często czyni bohaterki swoich opowiadań sierotami pozbawionymi wsparcia i opieki bliskich²⁶⁷. Jedną z takich postaci jest Omine z *Ôtsugomori*, która zostaje służącą u rodziny Yamamura. Omine jest pracowita i lojalna. To wzór służącej, stworzony jakoby zgodnie ze wskazaniem dla służby zawartym w *Kijo no shiori* (Przewodnik dla panien, 1895), podręczniku savoir-vivre'u²⁶⁸.

Cnoty Omine są uwydatnione poprzez skonstrastowanie ich z zachowaniem pani domu²⁶⁹. Pani Yamamura słynie z bezwzględności i zmiennych nastrojów do tego stopnia, że w „rozległym Tokio nie było już chyba nikogo, kto chciałby służyć w jej domu” (HIZS 1, s. 381). Kolejne służące rezygnują po tygodniu czy nawet dniu pracy. Także Omine, kiedy przyjmuje posadę u Yamamurów, słyszy ostrzeżenie: „Ta rodzina jest najzamożniejsza w mieście. I najbardziej skąpa” (HIZS 1, s. 379). Zostaje również pouczona, że w każdej chwili może zrezygnować: „Kiedy obrzydnie ci to miejsce pracy, wyślij mi tylko kartkę. Nie musisz pisać o szczegółach. Wystarczy, że powiesz, bym znalazła ci inne miejsce pracy” (HIZS 1, s. 379)²⁷⁰. Jednak Omine, będąc uosobieniem wszelkich cnót, nie decyduje się pójść w ślady swoich poprzedniczek i pozostaje na służbie u Yamamurów²⁷¹.

²⁶⁷ Zob.: Matsusaka Toshio, *Ichiyō bungaku no shishōsetsu sei...*, *op.cit.*, s. 102–103.

²⁶⁸ Wydany w 1895 roku podręcznik dobrego wychowania był kierowany przede wszystkim do kobiet i zawierał trzy rozdziały poświęcone relacjom służących i pań domu. Timothy Van Compernelle postrzega *Kijo no shiori* jako tekst dynamiczny, w którym ścierają się dwie postawy: traktowania służby niemal jak rodziny i postrzegania jej przez pryzmat domowych finansów. Zob.: Timothy J. Van Compernelle, *The Uses of Memory...*, *op.cit.*, s. 43.

²⁶⁹ Bardzo wcześnie już podkreślano, że Omine jest główną postacią opowiadania, służy zilustrowaniu piękna jej charakteru. Zob.: Hirabayashi Taiko, *Higuchi Ichiyō ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 170–171. Inne postaci opowiadania zdają się również służyć podkreśleniu cech głównej bohaterki. Wyjątkiem może być syn Yamamurów, który tyleż samo pozwala poznać Omine, ile daje się poznać poprzez relację z nią.

²⁷⁰ Kobayashi zauważa, że do okresu Shōwa (1926–1989) pokojówka nie była uznawana oficjalnie za zawód i wysokość oraz sposób wynagrodzenia różniły się w zależności od domu/rodziny. Pozycja pokojówki i służącej zależała od relacji z resztą rodziny. Por.: Kobayashi Yūko, *Hanten suru moraru. Ôtsugomori ron...*, *op.cit.*, s. 107. To, że odwiedzający Yamamurów byli łaskawszy dla Omine aniżeli rodzina, której dziewczyna służyła, dodatkowo świadczy o trudnych warunkach, w jakich przyszło Omine służyć.

²⁷¹ Sytuacja w domu Yamamurów przedstawiona jest szczegółowo i z użyciem hiperboli kojarzącej się ze stylem Ihary Saikaku: „W wielu domach zmuszano służbę do ciężkiej pracy, jednak niechybnie tylko u Yamamurów służące zmieniały się tak często. To, że dwie osoby pojawiały się co

1.1. Wzór wszelkich cnót

Ichiyō konstruuje szczegółowe opisy pracy Omine. Niekiedy, snując opowieść, zbliża perspektywę narracji do „monologu wewnętrznego” (*naiteki dokuhaku*) bohaterki, innym razem zaznacza dystans narratora wobec przedstawianych wydarzeń²⁷². Zimą, gdy wiatr hula w położonej od północnej strony kuchni, służąca nosi wodę ze studni do wanny. Wszelkie próby chwilowego ogrzania się przy piecyku grożą ściągnięciem na siebie gniewu pani Yamamury. „Minutka przy ogniu to dla niej godzina” (HIZS 1, s. 379) – podkreśla narrator, ze współczuciem spoglądając na krzątanię dziewczyny. Pewnego dnia Omine wczesnym rankiem nosi w kubłach wodę ze studni, by przygotować kąpiel dla jednej z córek, która wybiera się tego dnia na lekcje tańca. Ponieważ używane przez nią *geta*²⁷³ do noszenia wody są już mocno zużyte i mają poluzowany pasek, podczas kolejnego przejścia od studni do domu dziewczyna traci równowagę i uderza się boleśnie. Narrator zdaje się przewidywać reakcję pani domu, „Co gorsza – zauważa narrator – podczas upadku upuściła kubły, z których jeden został uszkodzony”. Opisuje później szczegółowo złość pani Yamamury: „Widząc to, pani Yamamura zdenerwowała się, jakby straciła majątek – tylko żyły pulsowały jej na skroniach” (HIZS 1, s. 380). Podkreśla również, iż po tym wydarzeniu pani domu świadomie upokarza dziewczynę przy gościach, czym ponownie dowodzi swojej bezwzględności i skąpstwa. Na tle jej postawy jaśnieją cnoty Omine, która „przysięgła sobie pracować z jak największą ostrożnością – w ten sposób już nigdy nie popełni błędu” (HIZS 1, s. 380). Podobnie jak w baśni o Kopciuszku – postaci drugoplanowe w *Ōtsugomori* mają przede wszystkim na celu podkreślenie pozytywnych cech głównej bohaterki oraz niesprawiedliwości, jaka ją spotyka.

1.2. Saikaku w opisach ubóstwa

Czas akcji opowiadania to schyłek roku, co przywołuje skojarzenia z *Seken mune zan'yō* Ihary Saikaku, zbiorem opowieści o często tragicznych losach dłużników²⁷⁴. „Ostatni miesiąc roku nikogo nie pozostawia beczynnym” (HIZS 1,

miesiąc, nie jest może niczym nadzwyczajnym, ale niektórzy opuszczali służbę, nim upłynęły trzy, cztery dni. A bywali też tacy, którzy uchodzili już z nadejściem wieczoru. Gdyby chcieć policzyć wszystkie służące, które pojawiły się w tym domu, nawet bogowie zdarliby swe rękawy, wyliczając na palcach. W tej sytuacji trzeba uznać Omine za niezwykle dzielną. Kiedy tylko źle ją traktowano, przyjmowała to jako karę niebios” (HIZS 1, s. 380).

²⁷² Zob.: Ishida Tadahiko, *Ichiyō no kotoba*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 10–11.

²⁷³ Tradycyjne drewniane obuwie z paskami *hanao*, które wsuwa się pomiędzy palce stopy.

²⁷⁴ Zob.: Ihara Saikaku, *Seken mune zan'yō*..., *op.cit.*, s. 341. Krytycy wydają się zgodni co do wpływów Saikaku na *Ōtsugomori*. Na poparcie tezy o wzorowaniu się Ichiyō na stylu autora *Seken mune zan'yō* wskazują, że w korespondencji Ichiyō z Hiratą Tokuboku wspomniane jest, iż pisarka

s. 381) – zauważa narrator w *Ōtsugomori*, zestawiając z charakterystyczną dla siebie ironią trudy Omine i córek pani Yamamury „zajętych wybieraniem sobie najlepszych kimon i strojeniem się” (HIZS 1, s. 381). Trudno sobie wyobrazić trafniejszą ilustrację stwierdzenia Saikaku, iż „w istocie, nie każdy spotykał Nowy Rok w tym samym stylu”²⁷⁵. Koniec roku jest przedstawiony jako wyjątkowo trudny czas dla ubogich także w *Dziennikach* Ichiyō: „24 dzień *shiwasu* [dawna nazwa ostatniego miesiąca roku] – nasza rodzina zajęta jest przygotowaniami do Nowego Roku – w takim stopniu, w jakim to możliwe (...) za co kupić mochi, z czego zapłacić czynsz, jak zakupić noworoczne prezenty...” (ZYIN 2, s. 304)²⁷⁶. Na tle gorączkowych przygotowań do obchodów Nowego Roku (Oshōgatsu) niezauważenie rozgrywają się tragedie dłużników, zobowiązanych w tym czasie do spłacenia długów zaciągniętych w ciągu roku²⁷⁷.

Omine jest tak zapracowana, że nie może znaleźć nawet chwili, by odwiedzić chorego wuja. Pozwolenie pani Yamamury uzyskuje dopiero wówczas, gdy rezygnuje z przewidzianego dla całego domostwa uczestnictwa w spektaklu *kyōgen*. Rezygnuje z przyjemnego spędzenia czasu na rzecz wizyty u chorego wuja, czym po raz kolejny potwierdza swoją nienaganną postawę posłuszeństwa i gotowości do wyrzeczeń. Dziewczyna wsiada do rykszy, by jak najszybciej dotrzeć w okolice Hatsunehō – ubogiej dzielnicy niedaleko Koishikawy, dokąd w wyniku choroby uniemożliwiającej mu pracę musiał przeprowadzić się wuj Omine z żoną i synkiem. Wzmianka o przeprowadzce bohaterów jest dla Ichiyō okazją do wykorzystania własnych doświadczeń z *Chiri no naka*.

Opis miejsca nie pozostawia wątpliwości odnośnie do statusu rodziny bohaterki: „Nazwa Hatsune – «Pierwszy Śpiew Ptaka» – brzmiała wytwornie, ale

w tym właśnie czasie miała pożyczyć *Saikaku zenshū* (dzieła zebrane Saikaku). Zob.: Oka Yasuo, *Ichiyō to Bungakukai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 74–75. Wcześniej w sposób bezpośredni miała z nim również styczność w dziełach Kōdy Rohana, którym Saikaku się również inspirował. Por.: Takitō Mitsuyoshi, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 46. Zwracają przede wszystkim uwagę na wpływ Saikaku na język i sposób narracji opowiadań (głównie *Ōtsugomori* i *Takekurabe*) Ichiyō. Wpływy Saikaku zostały dostrzeżone bardzo wcześniej, co zaowocowało – jak wskazuje Muramatsu – stosowanym wobec Ichiyō określeniem *onna Saikaku sama* (kobieta-Saikaku). Zob.: Muramatsu Sadataka, *Sekai no denki* t. 36: *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 142. Inoue nazywa nawet Ichiyō potomkinią/spadkobierczynią (*kōei*) Saikaku. Inoue Hisashi, *Higuchi Ichiyō no buntai*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunjū, Tokio 2003, s. 222–227.

²⁷⁵ Zob.: Ihara Saikaku, *Seken mune sanyō...*, *op.cit.*, s. 376.

²⁷⁶ W decyzji osadzenia wydarzeń w przeddzień Nowego Roku krytycy dopatrują się nie tylko wpływów Saikaku, ale również doświadczeń samej Ichiyō, która często zmuszona była zwracać pożyczone na utrzymanie domu pieniądze właśnie w tym czasie. Zob.: Gotō Seki, *Shōnin toshiteno Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 107–108.

²⁷⁷ Maeda Ai dostrzega tutaj grę z porami roku i cyklicznością czasu: koniec zimy (czyli czas zbierania długów) przechodzi przeciw w początek wiosny (związany z nadzieją na nowe życie). W tym kontekście odczytuje dynamikę dawania i brania obecną w *Ōtsugomori*. Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 188–189. Por. też: Seki Reiko, *Zōyo to shutaika. Ōtsugomori ron*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1998, s. 36.

w istocie gajówki opłakiwały tylko tamtejsze ubóstwo” (HIZS 1, s. 381). Ichiyō wybiera słowo *uguisu* (gajówka), które ewokuje wczesną wiosnę (*kigo*) oraz antycypuje nadchodzący Nowy Rok²⁷⁸. Hatsunechō przypomina wybrane miejsca akcji *Nippon eitaigura* (Wieczysty skarbiec japoński, 1688) Ihary Saikaku, w którym ubóstwo również zostało ujęte za pomocą literackiej aluzji: „dobrze jest mieć wokół domu śliwy, wiśnie i klony, ale lepiej jeszcze mieć w domu złoto, ryż i pieniądze”²⁷⁹. Widok, jaki Omine zastaje w nowym miejscu, napędza ją smutkiem (HIZS 1, s. 383). Ciasny pokój wujostwa boleśnie kontrastuje z przestronnym domem Yamamurów. Od tej chwili przeciwstawienie ubóstwa bogactwu staje się ważnym zabiegiem narracyjnym²⁸⁰. Hatsunechō i dom, w którym Omine służy, przedstawiają dwa odrębne światy: w pierwszym panuje harmonia pomiędzy obowiązkiem *giri* i uczuciami *ninjō*, w drugim wszystko jest podporządkowane pieniądzu. Ideał posłuszeństwa na służbie (*shōjiki richigi*) jest wykorzystywany przez Yamamurów w celu pomnażania ich własnych dóbr²⁸¹.

Wuj Omine – Yasubei ukazany jest jako pocziwina „rozpoznawany wszędzie po łysej i błyszczącej niczym wypolerowany czajnik głowie, w której nie wstydziłoby się zamieszkać sami bogowie uczciwości” (HIZS 1, s. 382), a sposób jego przedstawienia odzwierciedla styl Saikaku wykorzystujący potoczne powiedzenia i semantyczne skojarzenia *engo* w celu szkicowania sylwetek bohaterów. W *Kōshoku gonin onna* znajdziemy nawet sformułowanie zbliżone do tego, którego używa Ichiyō: „Moemon, o którym mowa, był wcieleniem uczciwości i zgodnie z porzekadłem ludowym bogowie mogliby zamieszkać w jego pocziwej głowie”²⁸².

Omine, która wychowywała się w domu wuja po śmierci swoich rodziców, odczuwa wobec niego wielki dług wdzięczności²⁸³. Ichiyō umiejętnie skupia się

²⁷⁸ Wyostrzony w czasie studiowania tekstów literatury Heian zmysł odwołań do pór roku wcześniej zyskał Ichiyō uznanie wśród krytyków i pisarzy. Zob.: Kōda Aya, *Ichiyō no kikan*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 230–231. Tsuchida zwraca uwagę na grę znaczeniami związanymi z latem, wakacjami i szkołą w *Takekurabe*. Zob.: Tsuchida Mitsufumi, *Takekurabe no natsuyasumi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 212–216.

²⁷⁹ Por.: Ihara Saikaku, *Nippon eitaigura*, [w:] *Ihara Saikaku zenshū* 3, red. Taniwaki Masachika, Jinpō Kazuya, Teruoka Yasutaka, Shōgakukan, Tokio 1996, s. 27.

²⁸⁰ Zob.: Nishikawa Yūko, *Higuchi Ichiyō no moderunite...*, *op.cit.*, s. 68–69.

²⁸¹ Zob.: Kobayashi Yūko, *Hanten suru moraru...*, *op.cit.*, s. 113.

²⁸² Oto pełen opis: „Moemon, o którym mowa, był wcieleniem uczciwości i zgodnie z porzekadłem ludowym bogowie mogliby zamieszkać w jego pocziwej głowie. O fryzurę na głowie nie dbał jednak w stopniu najmniejszym, innym pozostawiając podobnie trywialne troski, tak że włosy zarosły mu i czoło, które na skutek tego zdawało się nader wąskie. Wąskie były też rękawy jego szaty – w nadgarstku mierzyły trochę ponad czternaście centymetrów. Od chwili wejścia w wiek dojrzały nie założył ani razu kapelusza z turzycy, w którym mężczyźni zwykli odwiedzać dzielnice rozrywkowe. Co gorsza, nie dbał zupełnie o swój krótki miecz przy boku”. Zob.: Ihara Saikaku, *Kōshoku gonin onna*, [w:] *Kōshoku gonin onna zenyakuchū*, red. Emoto Hiroshi, Kōdansha, Tokio 1984, s. 229.

²⁸³ „Omine uważała wuja i ciotkę za swoich rodziców. Nie mogła nawet wyrazić swej wdzięczności za wszystko, co dla niej zrobili aż do dziś, kiedy miała ukończone 18 lat. Sannosuke mówił do niej «siostrze», a ona kochała go jak brata. Chodź no tutaj! – powiedziała, klepnęła go po plecach

„na relacjach między bohaterami opowiadania”, problematyzując kwestię obowiązków²⁸⁴. Odwołuje się do znanych w literaturze japońskiej motywów powinności *giri* i świadomości długu do spłacenia *ongaeshi*. Bohaterka jej opowiadania czuje się odpowiedzialna za los swojej rodziny i stara się pomagać wujostwu, kiedy tylko może. Podczas wspomnianej tu wizyty również przynosi z sobą upominki, które, mimo że okupione ciężką pracą, przedstawia jako mało znaczące drobiazgi: „O, torebkę i kołnierzyk też dostałam. Kołnierzyk jest niewyszukany wprawdzie. Przymierzcie, ciotko, proszę. A jeśli przerobicie trochę torebkę, będzie jak znalazł na posiłki do szkoły dla Sannosuke” (HIZS 1, s. 384). Dziewczyna nie narzeka na niedogodności pracy u Yamamurów, tłumacząc wujowi: „Nie jest łatwo, ale obcy ludzie są dla mnie bardzo dobrzy. Wuj może być zadowolony. Praca nie jest bardzo trudna” (HIZS 1, s. 384). Swą postawą dowodzi raz jeszcze, że jest wcieleniem konfucjańskiego ideału posłuszeństwa.

Na widok trudnej sytuacji wuja Omine proponuje, że odejdzie ze służby, by opiekować się chorym. „Nie mogę przecież przechadzać się w sukniach po domu, kiedy dziecko, które chodzi jeszcze do szkoły, musi pracować. Wuju, zrezygnuję ze służby. Powiedz tylko słowo” (HIZS 1, s. 385) – proponuje. Nie może znieść sytuacji, która zmusza jej małego kuzyna do ciężkiej pracy. „Naprawdę dobry z ciebie syn (*oyakōkō*). Choć jesteś wysoki, masz przecież dopiero osiem lat. Czy plecy nie bołą cię od nosidła na ryby? Pewnie masz pęcherze od ciągłego noszenia słomianych sandałów” (HIZS 1, s. 385) – zwraca się do Sannosuke z siostrzaną troską. Wuj jednak odradza Omine zrywanie umowy i odchodzenie od Yamamurów. Sugeruje natomiast inny sposób, w jaki dziewczyna może pomóc im w nieszczęściu.

Propozycja wuja, w której pobrzmiewają echa sytuacji opisywanych w *Dziennikach*, stanowi zawiązanie akcji opowiadania. Wuj przyznaje, że zaciągnął dług u lichwiarza w Tamachi, a termin spłaty przypada na wigilię Nowego Roku. W obecnej sytuacji nie jest w stanie zebrać wymaganej kwoty. Opis trudów rodziny Omine przypomina doświadczenia samej Ichiyō. „Naradzaliśmy się z ciotką. Ona bierze do domu szycie i pracuje, aż palce jej krwawią, jednak więcej niż dziecięć senów na dzień nie zarobi. Sannosuke też nie mogę prosić o więcej” (HIZS 1, s. 385) – tłumaczy schorowany wuj, który trudom swojej rodziny przeciwstawia bogactwa Yamamurów. Czytelnik przewiduje już, do czego zmierza jego wywód. „Omine, jesteś już zatrudniona od roku. Jestem pewien, że cię polubili. Gdybyś poprosiła o drobną pomoc, nie odmówiliby chyba. Gdybyś ze łzami w oczach wyjaśniła, że wuj musi przedłużyć okres spłaty pożyczki” (HIZS 1, s. 385–386) – pada na koniec prośba wuja.

i spojrzła mu w twarz. «Smutno ci pewnie i samotnie teraz, kiedy ojciec tak się rozchorował. Niedługo już Nowy Rok. Siostra coś ci kupi. Nie kłopotz o to matki» – upomniała go” (HIZS 1, s. 384).

²⁸⁴ Por.: Kimura Masayuki, *Ichiyō no miryoku...*, *op.cit.*, s. 165. Kimura nazywa temat wdzięczności względem rodziny „wiecznie nieukończonym” (*eien ni mikan no teema*) i w tym kontekście analizuje opowiadanie Ichiyō.

Omine obiecuje pomoc: „Zrozumiałam. Spróbuję. Jeśli będzie kłopot z pieniędzmi, poproszę, żeby wypłacili mi zaliczkę na poczet przyszłej wypłaty” (HIZS 1, s. 386). Jej postawa dowodzi nie tylko posłuszeństwa, ale także gotowości, by samodzielnie podejmować wyzwania²⁸⁵. Narrator sugeruje czytelnikowi, że zdobycie pieniędzy nie będzie dla bohaterki łatwym zadaniem. Nadmieniam, że posiadanie bogactw nie musi oznaczać chęci, by udzielać pożyczek potrzebującym. Omine zdaje się być tego świadoma, a jej słowa pocieszenia kierowane do wuja są zestawione ze skrywanym lękiem przed gniewem pani Yamamury. By nie dać jej żadnego powodu do niezadowolenia, decyduje się wrócić czym prędzej do pracy. „Następny wolny dzień będę miała dopiero na wiosnę – wtedy dni też są dłuższe. Mam nadzieję, że wtedy będziemy się razem śmiali” (HIZS 1, s. 386) – również na zakończenie wizyty bohaterka próbuje podnieść wuja i ciotkę na duchu.

1.3. Prośba nie w porę

Po scenie rozstania Omine z wujostwem akcja opowiadania zostaje przeniesiona w czasie. Jest wigilia Nowego Roku – dzień, kiedy Sannosuke ma przyjść do domu Yamamurów po obiecane dwa jeny. Narracja toczy się teraz wokół motywu pieniędzy, nabierając dynamiki z każdą chwilą przybliżającą nadejście Nowego Roku²⁸⁶. Czytelnik dowiaduje się, że Omine wcześniej uzyskała zgodę pani Yamamury na pożyczkę. Zbliży się jednak południe, a pani domu nadal milczy w tej kwestii. Dlatego też Omine sama decyduje się ponowić swoją prośbę, nieświadoma, że czeka ją niemiłe zaskoczenie. Czytelnik jednak przeczuwa niepomyślny rozwój wydarzeń. Narrator sugeruje bowiem, że bohaterka wybrała najmniej stosowny moment, by prosić o pieniądze: „Nie miała nawet chwili, żeby sprawdzić, w jakim humorze jest pani domu” (HIZS 1, s. 388).

W tym czasie przyszedł do domu Yamamurów Ishinosuke, dziedzic majątku i „syn marnotrawny”, który mieszka samodzielnie. Jego matka zmarła, kiedy był jeszcze mały²⁸⁷. Jeśli Omine uosabia ideał pokory i oddania, Ishinosuke jest wcieleniem nieposłuszeństwa i braku szacunku wobec rodziców. Równocześnie

²⁸⁵ Zob.: Seki Reiko, *Zōyo to shutaika...*, *op.cit.*, s. 30.

²⁸⁶ Kitada porównuje *Ōtsugomori* i *Yamiyo*, tłumacząc, że tak jak drugie z opowiadań pokazuje mroczność seksualności (*sei*), tak pierwsze pokazuje mrok pieniędzy. Zob.: Kitada Sachie, *‘Ōtsugomori’ ron. Mō hitsotsu no ‘Yamiyo’*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 39–45. Maeda Ai w analizie *Ōtsugomori* mówi również o „dramacie toczącym się wokół pieniądza”. Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 192. Kan zauważa z kolei, że opisywane zdarzenia nieuchronnie prowadzą ku scenie kradzieży pieniędzy, a z końcem roku akcja opowiadania zostaje przyspieszona. Zob.: Kan Satoko, *Ōtsugomori ron*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 45.

²⁸⁷ Asano zauważa, że brak portretu prawdziwej matki Ishinosuke przyczynia się do tajemniczości postaci syna, wieloznaczności jego zachowań. Zob.: Asano Hiroshi, *Ōtsugomori no pāsukekutibu*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 34–35.

gotów jest pomagać kolegom w potrzebie, co czyni go podobnym „dobremu łotrowi”, który zabiera pieniądze bogatym, a daje biednym²⁸⁸. Nie kieruje się obowiązkiem synowskim, ale gotów jest okazywać innym współczucie. Znajduje się w swoim własnym świecie wartości, z dala od ideałów ubogich czy utylitarnych wartości bogaczy²⁸⁹. Tajemniczości dodaje mu również sposób opisu, który nie pozwala czytelnikowi na wgląd w jego myśli²⁹⁰. Narrator raz tylko wspomina zdawkowo o prawdopodobnych przyczynach złego zachowania Ishinosuke, sugerując, że chłopak jest świadom zмовy ojca i macochy przeciw sobie (HIZS 1, s. 386). Ishinosuke wie, że rodzina chciałaby go wydziedziczyć. Wie również, że prawnie nie jest to możliwe. Dlatego wykorzystuje swoją pozycję i hojną ręką wydaje pieniądze z majątku Yamamurów, stając się utrapieniem dla macochy. „Powierzyć komuś takiemu majątek to jakby podłożyć ogień pod zbiornik z paliwem. Pieniądze pójdą z dymem. A my wylądujemy na ulicy. Szkoda mi jego rodzeństwa” (HIZS 1, s. 387) – pani Yamamura skwapliwie wykorzystuje każdą okazję, by uskarżać się przed mężem na pasierba. Wizyta syna marnotrawnego w przeddzień Nowego Roku zwiastuje zatem wydatki i musiała popsuć jej humor. Właśnie wtedy Omine zwraca się do niej z prośbą:

Ja w tej sprawie, o której już pani wcześniej wspominałam... Przepraszam, że w takiej chwili... jednak obiecałam rodzinie, że będę w południe. Te pieniądze... Jeśli pani będzie tak łaskawa, wuj bardzo się ucieszy, a i ja będę szczęśliwa. Nigdy pani nie zapomnę tej przysługi (HIZS 1, s. 388).

Czas nagli i wymusza na Omine rozpaczliwe działanie, które jest skazane na niepowodzenie. Dziewczyna dwa tygodnie wcześniej usłyszała, że dostanie dwa jeny, by pomóc wujowi. Pani Yamamura udaje jednak zdziwienie: „Cóż to ma znaczyć? No tak, słyszałam, że wuj twój choruje i że ma dług, ale z pewnością nie wspominałaś nic o tym, byśmy to my mieli go spłacać. Musiałaś się przesłyszeć” (HIZS 1, s. 388). Wbrew wyjaśnieniom pani Yamamury narrator nie pozostawia wątpliwości, że kobieta pamięta swoją wcześniejszą obietnicę. „To był typowy dla niej wybieg” (HIZS 1, s. 388) – stwierdza. Zła na pasierba, że psuje jej przedświąteczną atmosferę, nie ma ochoty wysłuchiwać próśb służby. „Pamiętała sama, że zgodziła się dać pieniądze. Ale cóż ją to mogło obchodzić. «Tak, tak, na pewno się przesłyszałaś» – ucieła krótko. Puściła kółka z dymu i uznała, że nie ma o niczym pojęcia” (HIZS 1, s. 388). Gdyby Omine poprosiła panią Yamamurę o pożyczkę wieczorem, po wyjściu Ishinosuke i po nadejściu wieści o narodzinach jej pierwszego wnuka, mogłaby pewnie liczyć na życzliwą odpo-

²⁸⁸ Por.: Ōida Yoshiaki, *Bungakukai no naka no Ichiyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 25–46.

²⁸⁹ Zob.: Kobayashi Yūko, *Hanten suru moraru...*, *op.cit.*, s. 105.

²⁹⁰ Asano podkreśla różnice w sposobie przedstawienia obu postaci. Omine jest opisana szczegółowo, także za pomocą monologu wewnętrznego. Ishinosuke natomiast postrzegany jest przez narratora z dystansu. Por. Asano Hiroshi, *Ōtsugomori no pāsukekutibu...*, *op.cit.*, s. 32–38.

wieść. Wówczas skąpa z zasady kobieta skłonna jest nawet dać hojny napiwek rykszarzowi. Omine wybiera jednak zły moment.

Epizod, w którym Omine zwraca się do swojej chlebobawczyni z prośbą o pieniądze, przypomina scenę z *Dzienników*, kiedy matka Ichiyō prosi Nishimurę Sennosuke, dawnego znajomego rodziny, o pożyczenie pięciu jenów na prowadzenie sklepu. Nishimura wymawia się wówczas: „Koniec miesiąca jest już blisko, nie jestem w stanie”. Mimo nalegań mężczyzna pozostaje nieugięty: „niestety, na nic się to nie zda, nie dam rady” (ZSIN 3, s. 62). Owa zbieżność fabuły *Ōtsugomori* z relacją zawartą w *Dziennikach* sprawia, że opowiadanie bywa czasem postrzegane jako odzwierciedlenie prywatnego dramatu Ichiyō²⁹¹.

1.4. Kradzież „w biały dzień”

Wkrótce po wyjściu pani Yamamury, która na wieść o narodzinach wnuka udała się do domu córki, pojawia się Sannosuke, wysłany przez wuja po pieniądze. „Siostrzyczko, nie skarć mnie, jak wejść? Mogę dostać obiecane pieniądze. Matula i ojciec kazali podziękować panom tego domu za wszystko” (HIZS 1, s. 389) – mówi nieśmiało. W domu jest jedynie Ishinosuke, który najpewniej śpi w pokoju. Omine tymczasem musi wybierać pomiędzy powinnością względem rodziny a posłuszeństwem pracodawcom. Nagłe pojawienie się Sannosuke przesądza dalszy bieg wydarzeń. „Poczekaj tu chwilkę. Mam coś jeszcze do załatwienia” (HIZS 1, s. 390) – mówi Omine i udaje się po pieniądze. Opisowi jej ruchu po domu towarzyszy monolog wewnętrzny:

Błagam, bogowie, buddowie, staję się teraz złym człowiekiem. Nie chcę tego, ale nie mam wyjścia. Jeśli ma spaść za to kara, to tylko na mnie – wujostwo użyje pieniędzy, nic o tym nie wiedząc, wybaczą im, proszę. Przepraszam, pozwólcie mi wziąć te pieniądze (HIZS 1, s. 390).

Omine podchodzi do przybornika i wyjmuje z pliku ukrytych tam banknotów obiecane wujowi dwa jeny. Przekazuje pieniądze niczego nieświadomemu Sannosuke i czeka, co wydarzy się dalej. Dla wujostwa ukradzione pieniądze są jedynie świątecznym prezentem²⁹². Dla Omine rozpoczyna się dramat oczekiwania. Narrator umiejętnie buduje atmosferę niepewności: „Jakże mogła być tak głupia, by sądzić, że nikt jej nie zobaczył” (HIZS 1, s. 390). Po powrocie państwa Yamamurów Ishinosuke domaga się pięćdziesięciu jenów i wychodzi, co pani Yamamura przyjmuje z ulgą. „Nie posypała domu solą po jego wyjściu, ale kazała wymieść pokój, w którym spał” (HIZS 1, s. 392) – narrator podkreśla, że mężczyzna traktowany jest przez nią niczym zły duch – z lękiem i odrazą jednocześnie.

²⁹¹ Zob.: Enomoto Takashi, *Ōtsugomori*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 52.

²⁹² Por.: Seki Reiko, *Zōyo to shutaika. Ōtsugomori ron...*, *op.cit.*, s. 27.

Omine, znajdującą się obok tych wydarzeń, stopniowo uświadamia sobie, czego się dopuściła:

Była jakby nieobecna. Lęk ją ogarniał na samą myśl o tym, co zrobiła. Przecież to musiało się wydać. Odkryliby niechybnie nawet, gdyby z dziesięciu tysięcy jenów brakowało bodaj jednego. A kiedy zorientują się, że z miejsca tuż obok zniknęły dwa banknoty – dokładnie tyle, o ile prosiła – na pewno będą ją podejrzewać. Co robi, jeśli ją spytają? Co im powie? Jeśli się wyprze, jej wina będzie jeszcze większa. Jeśli się przyzna, wujostwo będzie w kłopotcie. To przecież tylko jej wina, dlaczego jeszcze sprawiedliwy wuj miałby być niesłusznie posądzony. Nie dałoby się go oczyścić z zarzutów. Przecież jest biedakiem. Wszyscy pomyślą, że taki biedny, to i ukradł. Ach, cóż najlepszego uczyniła. Co teraz począć? Lepiej byłoby, gdyby umarła. Ale jak? Jej czy śledziły ruchy pani. A myśli błędziły wokół przybornika (HIZS 1, s. 392).

Rozważania bohaterki obrazują odczuwany przez nią konflikt powinności: wobec wuja i względem pracodawcy. Dziewczyna odkrywa, że zabierając pieniądze ze schowka, nie tylko pogwałciła swoje zobowiązania wobec państwa Yamamurów, ale mogła przysporzyć kłopotów wujowi. Jest bowiem pewna, że jej czyn zostanie odkryty. Czuje, że sama powinna się przyznać, ale obawia się, iż wuj byłby wówczas oskarżony o współudział. Nie wyobraża sobie, że mogłaby skłamać, jeśli wprost zapytają ją o pieniądze. Uznaje, że odebranie sobie życia jest jedynym wyjściem z tragicznej sytuacji, w jakiej się znalazła. Takie rozwiązanie nie byłoby niczym niezwykłym. W wielu popularnych w okresie Meiji opowieściach o służących młode dziewczyny poniosły lub same wybierały śmierć niesłusznie oskarżone przez pracodawców o kradzież²⁹³. W odróżnieniu od tych niewinnie skazanych Omine jest jednak winna kradzieży „w biały dzień” (*mahiru no hankō*)²⁹⁴.

1.5. „Kto wie, co było dalej (...)”

Jako że to wigilia Nowego Roku, pani Yamamura postanawia rozliczyć tego wieczora wszystkie przychody i prosi Omine o przyniesienie przybornika. Dziewczyna w tym momencie jest już przekonana o swym nieuchronnym końcu:

Może jeśli wyzna przed państwem, jak było. Cóż z tego, że pani jej nie współczuje. Nie będzie niczego upiększać, obroni się tylko szczerością, nie będzie się uchylać ani niczego ukrywać. To przecież nie dla siebie chciała tych pieniędzy. Ukradłam – przyzna się. Niech tylko pozwolą jej wyjaśnić, że wuj niczemu nie jest winien. Jeśli nie zechcą jej wysłuchać, trudno. Odgryzie sobie język i umrze na miejscu. Wtedy przekonają się, że mówiła prawdę (HIZS 1, s. 393).

²⁹³ Zob.: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichijō...*, *op.cit.*, s. 171. Kan wspomina m.in. *Mi o tsukushi* Baby Kochō, *Gomai esugata* Hirotsu Ryūrō, *Saikun* Tsubouchiego Shōyō. Por.: Kan Satoko, *Ōtsugomori ron...*, *op.cit.*, s. 48–49.

²⁹⁴ Zob.: Seki Reiko, *Zōyo to shutaika...*, *op.cit.*, s. 33.

Bohaterka jest zdecydowana wyjawic prawdę swoim pracodawcom. Nie martwi jej kara, jaką poniesie, ale lęka się o losy rodziny. Na oczach czytelnika rozgrywa się spektakl jej desperacji, którego scena kulminacyjna możliwa jest dzięki temu, że Ishinosuke do końca odgrywa rolę „złego” (*akutō*)²⁹⁵. W chwili, gdy Omine podejmuje decyzję o przyznaniu się do winy, zauważa, że z przybornika zniknęły wszystkie pieniądze (sama wzięła jedynie dwa banknoty). „Zabieram też to, co w szufladzie. Ishinosuke” (HIZS 1, s. 393) – zamiast pieniędzy znajduje notatkę napisaną ręką „marnotrawnego syna”.

Omine wydaje się uratowana. Ishinosuke stał się jej dobroczyńcą²⁹⁶. Czytelnik nie ma jednak pewności, czy zabierając pieniądze, mężczyzna wiedział o brakujących banknotach²⁹⁷. Możliwe, że wcale nie spał, kiedy Omine brała z przybornika dwa jeny²⁹⁸. Mógł też być wcześniej świadkiem bezwzględnego zachowania swojej macochy. Czy dziewczyna winna jest mężczyźnie wdzięczność? Czy rzeczywiście stał się on jej bóstwem opiekuńczym (*mamorigami*) (HIZS 1, s. 393)²⁹⁹? Jeśli przyjąć, że Ishinosuke wiedział o wszystkim, nie sposób nie dostrzec ironii w tym, że akt posłuszeństwa wobec rodziny Omine rodzi synowskie nieposłuszeństwo Ishinosuke³⁰⁰. Jaka będzie postawa uosabiającej wszelkie cnoty Omine po tym wydarzeniu? Kimura Masayuki w zdaniu kończącym opowiadanie – „Kto wie, co było dalej” – dopatruje się sugestii nieuchronnie dramatycznego rozwoju wydarzeń związanego z niezaprzeczalnym poczuciem winy Omine z powodu

²⁹⁵ Zob.: Yamada Yūsaku, *Ōtsugomori no engekisei...*, *op.cit.*, s. 89.

²⁹⁶ Zob.: Matsushita Hiroyuki, *Ōtsugomori ron. Hinmin kyūsai gensetsu o tegakari to shite*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 63.

²⁹⁷ Asano sugeruje, że Ishinosuke był świadomy tego, co zrobiła Omine. Słowa paniczki przed wyjściem – „Omine, przygotuj moje *geta*, wychodzę” – interpretuje również jako znak dla dziewczyny („załatwiłem wszystko, nie martw się”). Zob.: Asano Hiroshi, *Ōtsugomori no paasupekutibu...*, *op.cit.*, s. 37. Podobnego zdania jest Kobayashi, a zachowanie Ishinosuke tłumaczy empatią „syna marnotrawnego” (postaci Omine i Ishinosuke są w podobnym stopniu źle traktowane w domu Yamamurów). Zob.: Kobayashi Yūko, *Hanten suru moraru. Ōtsugomori ron...*, *op.cit.*, s. 120. Aichi Mineko tłumaczy, że zakończenie opowiadania jest niejasne, nawet jeśli uznać, iż gest Ishinosuke jest wyrazem współczucia wobec dziewczyny, która dopuściła się występku. Zob.: Aichi Mineko, *Ōtsugomori no tsumi to batsu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2006, s. 43–64.

²⁹⁸ Dla Hashimoto zakończenie *Ōtsugomori* oznacza zwycięstwo świata ludzkich uczuć, współczucia (*ninjō no seikai*) nad światem rachunków, ilości, posiadania (*sūryō no seikai*). Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*, Izumishoin, Tokio 1990, s. 116.

²⁹⁹ Zdaniem Kimury, w zależności od interpretacji czynu Ishinosuke zakończenie *Ōtsugomori* należy uznać albo jako sentymentalne, czyniące z *Ōtsugomori* „opowieść o uczuciach” (*ninjō shōsetsu*), albo interesujące zwieńczenie opowieści o problematyce społecznej. Zob.: Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 181.

³⁰⁰ Kitagawa, analizując koncept posłuszeństwa (*kōkō*) w kontekście wczesnej nowożytności *kinsei* i nowocześnieści *kindai*, pokazuje, że ustanowienie pani Yamamury jako obiektu nieposłuszeństwa pasierba i nieuczciwości Omine może mieć na celu usprawiedliwienie postępowania obojga. Zob.: Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 21–41.

kradzieży³⁰¹. We wcześniejszej, niepublikowanej wersji opowiadania Ichiyō jednoznacznie określa gest Ishinosuke jako wyrażający chęć pomocy ubogiej bohaterce. Stworzenie niejednoznacznego obrazu było najwyraźniej jej artystycznym celem³⁰². Wykorzystała własne doświadczenie ubóstwa i upokorzenia, by stworzyć złożony i wieloznaczny obraz ubogiej, osieroconej kobiety, która zostaje postawiona przed koniecznością tragicznego wyboru.

³⁰¹ Zob.: Kimura Masayuki, *Ōtsugomori*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 142–143. Na „ranę na sercu” (*kokoro no kizu*) jako moralny skutek działania bohaterki zwraca również uwagę Gotō. Zob.: Gotō Seki, *Shōnin toshitenō Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 104.

³⁰² Zob.: Noguchi Seki, *Ichiyō shōsetsu sakuhin no ‘bokashi’ ni tsuite. Miteikō shinshiryō ni furete*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 20.

2. Nieszczęśliwa miłość w *Yamizakura*

Znany z *Dzienników* motyw miłości niespełnionej występuje często we wczesnych opowiadaniach Ichiyō, w których widać również największe przywiązanie do tradycji literatury dworskiej *ōchō bungaku*³⁰³. Nagata Ryūtarō stwierdza nawet, że „nieszczęśliwa miłość autorki stała się dla niej wielką siłą, która zrodziła piękne opowieści o miłości”³⁰⁴. Itoko z *Tamadasuki* (Zdobny sznur, 1892)³⁰⁵ jest sierotą, która nie może być z wybrankiem swojego serca, Otaka i Yoshinosuke z *Wakarejimo* (Mróz przy rozstaniu, 1892)³⁰⁶, rozdzieleni przez nieprzychylny im los, planują wspólne samobójstwo, Ochō z *Umoregi* wybiera śmierć, gdy czuje się zmuszana do małżeństwa z niekochanym mężczyzną. Bohaterki tych opowiadań przedstawione są jako piękności, które cierpią niezrozumiane, zdradzone, porzucone. Wiele z utworów Ichiyō – w tym analizowane w niniejszym rozdziale *Yamizakura* (Wiśnie o zmierzchu, 1892)³⁰⁷ – jest tworzonych w sposób, który przypomina pisanie pieśni *waka*, w których poszczególne wyrażające daną ideę obrazy łączone są na drodze luźnych skojarzeń. W narrację wplecione są również poetyckie obrazy zaczerpnięte z *Kokinwakashū* (Zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych), *Shin kokinwakashū* (Nowy zbiór pieśni dawnych i dzisiejszych) czy *Ise monogatari* (Opowieści z Ise)³⁰⁸.

³⁰³ Yamada Yūsaku podkreśla, że nieszczęśliwa miłość była głównym problemem wczesnych opowiadań Higuchi Ichiyō – do czasu stworzenia przez nią *Ōtsugomori*. Zob.: Yamada Yūsaku, *Ōtsugomori no engekisei*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 86.

³⁰⁴ Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 122.

³⁰⁵ Opowiadanie opublikowane w kwietniu 1892 roku w drugim numerze „Musashino”.

³⁰⁶ Opowiadanie opublikowane w „Kaishin shinbun” w kwietniu 1892 roku.

³⁰⁷ Ponieważ to opublikowane w „Musashino” w 1892 roku opowiadanie było pisane, gdy mentorem Higuchi Ichiyō był Nakarai Tōsui, krytycy skupiają się często na analizowaniu możliwych wpływów Nakarai. Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū...*, *op.cit.*, s. 6–10. Zob. też: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 139–146.

³⁰⁸ *Ise monogatari* – zbiór „opowieści do pieśni” *uta monogatari* nieznanego autorstwa pochodzący z początku X wieku. Zob.: Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, *op.cit.*, s. 152–153.

2.1. Prawdziwa piękność

Podążając za wcześniejszą tradycją, w tym za Iharą Saikaku, który pisał o urodziwych kobietach w opowieściach erotycznych *kōshoku mono*, Ichiyō czyni z bohaterek swych opowiadań inspirowane literackimi wzorcami piękności³⁰⁹. Zwłaszcza postaci jej wczesnych utworów – nawiązujące do *Genji monogatari* (Opowieść o księciu Genji, XI w.) i innych dzieł klasycznych – cechują się niezwykłą urodą, którą Matsusaka Toshio uznaje za element wizerunku „piękności z Yanaki” (*Yanaka no bijin*), odwołując się w tej nazwie do dzielnicy Tokio, która często jest miejscem akcji opowiadań³¹⁰. W *Dziennikach* Ichiyō, która podkreśla swój dystans do strojów, nie wypada skupiać się na opisie własnej twarzy czy sylwetki. Czasem tylko krótko charakteryzuje wygląd koleżanek: Tanakę Minoko przedstawia jako piękność z wachlarzem, spoglądającą melancholijnie za okno; Tanabe Tatsuko uznaje za współczesną Sei Shōnagon, podkreślając jej elegancję; urodę Katayamy Teruko porównuje do jej nienagannej kaligrafii³¹¹. W opowiadaniach jednak pisarka wygląd bohaterek czyni istotnym elementem świata przedstawionego.

Ichiyō skupia się zwłaszcza na urodzie bohaterek nieszczęśliwie zakochanych. Chiyo jest młoda, piękna i powabna: „Jej uroda rozkwitała piękniej aniżeli pąki zroszone deszczem na górze Yayoi. Zdawała się wyczekiwać pełni niczym księżyc szesnastej nocy spozierający poprzez listowie” (HIZS 1, s. 3). Autorka zdradza wiek bohaterki za sprawą wyrażenia *izayoi* (księżyc szesnastej nocy). Ten sam trop został wykorzystany w opowiadaniu *Gengobei, czyli góra namiętności* Ihary Saikaku, w którym wiek bohaterki zdradza spozierający na nią zazdrośnie „księżyc szesnastej nocy”³¹². Wzmianka o wieku pozwala Ichiyō dodatkowo za-

³⁰⁹ Yuchi Takashi również wskazuje na piękno jako element obrazu „kobiety idealnej” u Ichiyō. Zob.: Yuchi Takashi, *Ichiyō no sakuhin ni arawareta josei...*, *op.cit.*, s. 333.

³¹⁰ Yanaka to miejsce pochodzenia między innymi bohaterki *Tana nashi kobune* – wczesnego, niedokończonego opowiadania Ichiyō. Matsusaka wskazywał, że bohaterki wczesnych opowiadań Ichiyō cechowała niezwykła uroda, samotność i nieszczęśliwa miłość. Zob.: Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 33. Uosobieniem ideału *yanaka no bijin* może być Ichie z opowiadania *Akatsukizukuyo* (Księżyc u świtanie, 1893), która żyje z siostrą w odosobnieniu, nie chcąc wyjść ku światu, gdzie tragicznie zmarli jej rodzice. Zob.: Higuchi Ichiyō, *Akatsukizukuyo*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 232–253. Nagata Ryūtarō wskazuje na możliwe wpływy *Yaezakura* Miyake Kaho oraz *Kagerō nikki* na powstałe w opowiadaniach Ichiyō obrazy „samotnych piękności”. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 99, 119. Matsusaka Toshio, *Chichi ni suterareta watashi wa ochiba...*, *op.cit.*, s. 174. Wada Shigejirō podkreśla brak realizmu w początkowych opowiadaniach Ichiyō, które według niego tylko powielają motywy zaczerpnięte z literatury klasycznej. Zob.: Wada Shigejirō, *Meiji zenki joryū sakuhin ron. Higuchi Ichiyō to sono zengo*, Ōfūsha, Tokio 1989, s. 382.

³¹¹ Por.: ZSIN 3, s. 115–118.

³¹² Zob.: Ihara Saikaku, *Kōshoku gonin onna*, [w:] *Kōshoku gonin onna zenyakuchū*, red. Emoto Hiroshi, Kōdansha, Tokio 1984, s. 424.

sugerować, że Chiyo wchodzi w okres dojrzewania, któremu towarzyszy odkrywaniem własnych uczuć³¹³.

Młodość Chiyo porównywana jest do kwiatu:

Uroczy był to widok, kiedy szesnastoletnia³¹⁴ Chiyo wstążką w morski deseń upięła wysoko włosy z tyłu głowy w stylu dorosłych panien. Wyglądała niczym barwny kwiat krokosza, którego nie sposób ukryć w ogrodzie (HIZS 1, s. 3).

Ichiyō zgodnie z techniką pisania *waka* tworzy sekwencje poetyckich obrazów: młoda dziewczyna, wstążka, która wzorem i falowaniem nasuwa skojarzenia z morzem i z falowaniem kwiatów na łące. Włosy – kojarzone ze zmysłowością i naturalnym pięknem – są w tym opisie wysoko upięte, co wskazuje na zmianę, jaka zaszła w Chiyo, która z dziewczynki zmieniła się w młodą kobietę. Równocześnie w obu fragmentach opisujących urodę bohaterki użyta zostaje metafora pięknego kwiatu, wykorzystana również w zakończeniu opowiadania i nadająca narracji charakter klamrowy.

Bohaterka zostaje wprowadzona na scenę wydarzeń jako obiekt miłości i troski swoich rodziców: „W domu Nakamury pozostała jedynie córka, syn bowiem zmarł przedwcześnie. Nic więc dziwnego, że rodzice strzegli swojej jedynaczki jak oka w głowie. Nie dopuszczali nawet, by najmniejszy podmuch wiatru potargał ozdobne kwiaty, które wpinała we włosy” (HIZS 1, s. 3). Jako jedyne dziecko, Chiyo otoczona jest szczególną opieką ojca i matki, wyrażoną w tekście poprzez metonimię: rodzice chcą ochronić przed wiatrem sztuczne kwiaty zdobiące włosy dziewczyny (*kazashi no hana ni fukanu kaze*). Również imię bohaterki – *Chiyo* (dosł. „tysiąc lat”) – wyraża pragnienie państwa Nakamura, by ich córeczka żyła długie wieki, niczym żuraw *tazu* (Ichiyō używa poetyckiego synonimu *tsuru*)³¹⁵. W wyborze imienia i w jego wyjaśnieniu widać wyraźne nawiązanie do wiersza autorstwa Fujiwary Michinagi ze zbioru *Shoku shūishū* (Ciąg dalszy pokłosa, 1276): „gdybyś żył ta długo jak żuraw w trzcinach, twoje panowanie mogłoby również trwać tysiąc lat” (*ashitazu no yowai shi araba kimi ga yo no chitose no kazu wa kazoe toritemu*)³¹⁶.

³¹³ Tomatsu zwraca uwagę na napięcia w dialogach, w których Chiyo posługuje się czasem wyrażeniami typowo dziecięcymi. Zob.: Tomatsu Izumi, *Higuchi Ichiyō: hito to bungaku...*, *op.cit.*, s. 120–125.

³¹⁴ Niektórzy badacze zwracają uwagę na znaczenie różnicy wieku między Chiyo i Ryōnosuke, która wynosiła 6 lat – tyle, ile wynosiła różnica wieku pomiędzy Ichiyō i Shibuyą Saburō – czyniąc z tego faktu punkt wyjścia do porównania losów Chiyo i Ichiyō. Zob.: Oka Yasuo, *Nihon sakka*, t. 44, *op.cit.*, s. 182. O wiele bardziej przekonujące wydaje się jednak tłumaczenie, że różnica ta – uchodząca za idealną w relacji romantycznej kobiety i mężczyzny – miała dopełniać pięknego obrazu nieszczęśliwej miłości. Por.: Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves...*, *op.cit.*, s. 6.

³¹⁵ Niewątpliwie Ichiyō przywiązywała wagę do wyboru imion dla bohaterek swoich opowiadań, które – niczym w *gesaku bungaku* (literaturze pisanej ku rozrywce) – do pewnego stopnia symbolizują ich osobowość lub los.

³¹⁶ Zob.: *Shoku shūiwakashū (Shokushūishū)*, [w:] *Waka bungaku taiki* 7, red. Kobayashi Hi-zuhiko, Meiji shoin, Tokio 2002, s. 133. Wiersz przytoczony również w *Murasaki Shikibu nikki*.

Chiyo, która przedstawiona jest jako „te no uchi no tama”, najcenniejszy skarb swoich rodziców, w toku narracji nie przestaje być postacią postrzeganą i ocenianą przez innych. „Ludzie przepowiadali jej świetlaną przyszłość, gdy ukończyła zaledwie drugi czy trzeci rok życia” (HIZS 1, s. 3) – stwierdza narrator. Za sprawą przytoczonych sądów i ocen bezimiennych „ludzi” tworzony jest wizerunek dziewczyny idealnej, tyleż piękny, ile mało szczegółowy. Ludzie zachwycają się urodą Chiyo i często wspominają, jak zwykła się zachowywać jako dziecko: „puszczała latawce tak, by bawił się nimi północny wiatr, i zawsze napotykała słupy telegraficzne na swojej drodze” (HIZS 1, s. 3). Zestawienie jej obecnego kobiecego piękna z dziecięcymi zabawami może dowodzić, że wszyscy wkóło dostrzegają, iż „córka Nakamury” dorosła. Jedynym, który tego nie widzi, jest jej przyjaciel Ryōnosuke (którego pierwszy człon imienia *ryō* oznacza „dobry”, „po- czciwy”). Jego postawa budzi sprzeciw Chiyo: „Skoro Ryōnosuke nadal chciał traktować ją jak dziecko, które bawi się lalkami, skoro nie myślał nawet dostrzec, jak wyrosła, nie będzie z tego powodu rozpaczać” (HIZS 1, s. 4). Jak zauwa- ża Tomatsu, sposób, w jaki młodzieniec postrzega Chiyo, już na wstępie wyklucza możliwość odwzajemnienia jej uczucia³¹⁷.

2.2. Motyw młodzieńczego uczucia

W opowiadaniach, jak wcześniej w *Dziennikach*, Ichiyō wykorzystuje opisy kraj- obrazu, by symbolicznie przedstawić uczucia bohaterów. W akapicie otwierającym *Yamizakura* bliskość dwóch domów jest znakiem przyjaźni łączącej ich mieszkań- ców i stanowi tło opowieści o młodzieńczym zauroczeniu (*osananajimi*):

Dzieliło ich jedynie bambusowe ogrodzenie. Czerpali z tej samej głębokiej studni czystą wodę. Wspólnie radowali się zapachem kwiatów śliwy, które wprawdzie zakwitły pod da- chem jednego domu, jednakowo oznajmiały wiosnę drugiemu domowi. Tak oto sąsiadowa- ły z sobą rodziny Nakamura i Sonoda (HIZS 1, s. 3).

Ichiyō za pomocą tropu *engo* przechodzi od jednego obrazu do kolejnego, budując narrację wokół wyrażen związanych z dzieleniem się (*hedate*, *nakaga- ki*), wodą (*niwai*, *mizu*, *fukaku*) i wiosną (*saku*, *ume*, *haru*). Opisywane przez nią miejsce oddaje charakter relacji Chiyo i Ryōnosuke³¹⁸. Wczesna wiosna ewoko- wana przez kwiaty śliwy stwarza atmosferę sprzyjającą rozwojowi młodzieńcze-

Zob.: Murasaki Shikibu nikki, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū* 26, red. Fujioka Tadaharu, Shōgakusan, Tokio 1994, s. 166. Równocześnie skojarzenie z ptakiem potęguje wrażenie ulotnego, smutnego świata (*ukiyo*). Por.: „ptaki unoszące się na wodzie, czy powinnam się im przyglądać z boku, ja też tak przepływam przez ten smutny świat” (*mizutori o mizu no ue to ya yoso ni mimu ware mo ukitaru yo o sugushitsunu*), Murasaki Shikibu nikki..., *op.cit.*, s. 152.

³¹⁷ Zob.: Tomatsu Izumi, *Higuchi Ichiyō: hito to bungaku...*, *op.cit.*, s. 123.

³¹⁸ Zob.: Noguchi Seki, *Kochō sareta katakoi. Yamizakura kenkyū nōto*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 12. Noguchi podaje przykład *Yami-*

go uczucia. Obraz wiosennych kwiatów pojawia się, gdy w narracji oddawana jest perspektywa bohaterki, na przykład w opisie cierpienia Chiyo, które niszczy jej ciało: „Nie dla niej będą kwitły kolejne pąki na wiosnę. Młoda trawa przy ogrodzeniu nigdy nie będzie zwiastować nowej pory jej miłości” (HIZS 1, s. 7). Rodząca się do życia przyroda współgra z kielkującym uczuciem bohaterki, równocześnie podkreślając tragicizm jej położenia.

Bohaterka opowiadania może być uznana za *porte-parole* Ichiyō³¹⁹. Na przedstawiony w *Yamizakura* obraz miłości niespełnionej oprócz wątku związanego z Nakaraiem Tōsui w *Dziennikach* wpływają również liczne odwołania do literatury klasycznej. Już sam schemat narracyjny i motyw dziecięcego zauroczenia *osanajimi* zostały zaczerpnięte z 23. rozdziału *Ise monogatari* poświęconego wyznaniu miłości dawnych towarzyszy zabaw przy studni (*izutsu*)³²⁰. Równie ważne jest odwołanie do 45. rozdziału *Ise monogatari*, traktującego o miłości niewypowiedzianej, prowadzącej ostatecznie do śmierci młodej dziewczyny³²¹.

2.3. Odkrycie miłości

Opowieść Ichiyō otwiera sielankowy obraz relacji dziewczyny i chłopca: „Kiedy Chiyo i Ryōnosuke przebywali z sobą, nie czuli żadnych barier ani skrępowania. Gorycz miłosnego rozstania była im nieznana, tak jak nieuchwytne są krople rosy na koniuszkach liści. Radośnie upływały im dni wiosenne” (HIZS 1, s. 4). Stopniowo w idyllę beztroskich spotkań wkrada się jednak skrępowanie³²². Kluczowy w narracji jest moment, w którym Chiyo odkrywa, że uczucie, które żywi wobec Ryōnosuke, wykracza poza ramy sympatii siostrzanej:

Skąd przyszło to nagłe uczucie, którego jeszcze wczoraj nie było w jej sercu. Czuła się zlekioną i zagubioną. Świat wokół niej pogrążył się w ciemności. Głos Ryōnosuke przenikał jej ciało, drżała na samo jego wspomnienie. Kochała go. Równocześnie wstydziła się i bała. Jeśli coś powie, czy on jej później nie wyśmiej? Jeśli coś zrobi, może będzie nią pogardzał. Nie potrafiła odpowiedzieć na najprostsze pytanie. Kuliła się tylko i zmiatała dłonią pył na podłodze. W jej głowie kłębiły się niepokojące myśli (HIZS 1, s. 5).

zakura i *Takekurabe* jako opowiadań, których początkowe akapity zdradzają charakter społecznych powiązań między przedstawianymi postaciami.

³¹⁹ Zob.: Murakami Ichirō, *Ichiyō joshi shōron*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 29.

³²⁰ Związki opowiadania z tym rozdziałem *Ise monogatari* są podkreślane przez badaczy japońskich. Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*..., *op.cit.*, s. 215–218.

³²¹ Zob.: *Ise monogatari*, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū*, t. 12, red. Katagiri Yōichi, Fukui Teisuke, Takahashi Shōji, Shimizu Yoshiko, Shōgakusan, Tokio 1994, s. 152–153. Hashimoto podkreśla, że kontekstem interpretacyjnym dla *Yamizakura* powinien być nie tyle rozdział 23. *Ise monogatari*, który opowiada o dziecięcym zauroczeniu, ile rozdział 45., który poetycko opisuje śmierć z niewyrażonej miłości. Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*..., *op.cit.*, s. 23–26.

³²² Zob.: Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai*..., *op.cit.*, s. 212.

Uczucie Chiyo jest przedstawione jako nagle i gwałtowne. Miłość nie tylko zawładnęła jej ciałem, przyprowadzając je o drzenie, ale także wpłynęła na jej postrzeganie świata, który wydaje się teraz ponury i mroczny³²³. Odkrycie miłości do Ryōnosuke przedstawione jest jako moment epifaniczny. Kiedy młodzi wybierają się, by razem podziwiać rozkwitłe pąki śliwy, Chiyo słyszy nagle głosy koleżanek: „Wyglądacie na bardzo zaprzyjaźnionych (Ależ do siebie pasujecie!)” (HIZS 1, s. 5). Te słowa oraz następujący po nich chichot sprawiają, że bohaterka po raz pierwszy odczuwa palący wstyd, mimo że Ryōnosuke nie wydaje się dotknięty. Mężczyzna uznaje zachowanie koleżanek za „bardzo nieokrzesane” (HIZS 1, s. 5). Tymczasem Chiyo skrępowana spuszcza głowę, w jednej chwili – zgodnie ze spostrzeżeniem Tomatsu Izumi – uświadamiając sobie swoje uczucie oraz niemożność jego spełnienia³²⁴. Żart koleżanek zmienia na stałe sposób, w jaki bohaterka postrzega świat³²⁵. Widać tu uderzającą zbieżność z opisem relacji Ichiyō i Nakaraia w *Dziennikach*, gdzie opinia osób trzecich prowadzi do rozstania, a to z kolei do odkrycia i idealizacji uczucia³²⁶.

Zachowanie Chiyo w stosunku do Ryōnosuke zmienia się z chwilą, gdy jej uczucie zostaje wypowiedziane przez kogoś z zewnątrz i uświadomione przez nią samą. Niezakłócona atmosfera radości z beztroskiego obcowania ze Ryōnosuke, która otwiera opowiadanie, a która wyrażana jest również w formie żartobliwych dialogów, mija bezpowrotnie³²⁷. Niezdolność wyznania własnych uczuć rodzi u Chiyo złość się na swego niedawnego towarzysza zabaw:

Byłaby to wprawdzie wielka szkoda, ale wolałaby już, aby Ryōnosuke pogniwał się o coś ważnego i by więcej jego noga nie powstała w jej domu. Wiedziała, że sama nie poszłaby go odwiedzić. Niefortunne to życzenie, ale czuła, że zaznałaby spokoju, gdyby ich relacje się popsuły. Od dzisiaj będzie go unikać. Jeśli się na nią obrazi, będzie to zgodnie z jej życzeniem (HIZS 1, s. 6).

Wybuchy bohaterki plastycznie obrazują gwałtowność jej uczucia. Zawsze następuje po nich jednak refleksja, która prowadzi do umocnienia uczucia Chiyo:

³²³ Sugiyama wykorzystuje metaforę miłości jako płomienia, który wypala bohaterkę od wewnątrz. Zob.: Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōdō...*, op.cit., s. 124.

³²⁴ Zob.: Tomatsu Izumi, *Higuchi Ichiyō: hito to bungaku...*, op.cit., s. 123.

³²⁵ Takitō Mitsuyoshi uznaje nawet plotkę za konstrukcyjną oś opowiadania Ichiyō. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku seisei to tenkai...*, op.cit., s. 41.

³²⁶ Jako kontekst dla *Yamizakura* przytaczany bywa również epizod z *Dzienników*, w którym Ichiyō odwiedza Profesora i słyszy, jak sąsiadka, od której Nakarai pożycza garnek, na głos komentuje jej wizytę. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku seisei to tenkai...*, op.cit., s. 42.

³²⁷ Według Fujisawy Ruri dialog bohaterów *Yamizakura* (podobnie jak rozmowy dzieci z *Takekurabe*) nie jest nastawiony na daleką przyszłość – oddaje raczej intensywność chwili oraz charakterystyczną dla okresu dziecięcego (i dla czasu dojrzewania, należałoby dodać) zmienność nastrojów. Zob.: Fujisawa Ruri, *Higuchi Ichiyō ni okeru 'kiseki no kikan' no kōchiku*. 'Danjo irekae' kara 'gat-tai' e, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō 4*, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2006, s. 138–159. Fujisawa twierdzi również, że Ichiyō podejmuje sposób prowadzenia rozmów z *Yamizakura* w *Takekurabe* – rozbudowując wszelako świat przedstawiony, wprowadzając szereg informacji pobocznych dotyczących pochodzenia głównych postaci.

Serce Chiyo załopotalo. Cóż ona takiego sobie myślała?! Przecież musi się z nim zobaczyć. W głębi serca Ryōnosuke nie miał przyjaciółki droższej aniżeli ona. Jednak jego oczy nie promieniały miłością. Jego uczucia były niewinne, pozbawione wszelkiego odcienia namiętności. Nie sądził nawet, że jest na tym świecie ktoś, kto go pokochał. Nie mógł więc dzielić cierpienia Chiyo (HIZS 1, s. 7).

Narrator, przyjmując punkt widzenia bohaterki, przekazuje jej zmiany nastrojów: od euforii do zniechęcenia, od chęci spotkania po złość i życzenie, by ukochanego nigdy więcej nie spotkać. Szczegółowo przedstawia męki Chiyo, które zabierają jej siły do życia i niszczą zdrowie: „Z dnia na dzień dziewczyna chudła i mizerniała. Jej śliczne niegdyś policzki z dołeczkami zapadły się, a cera stała się biała, niemal przezroczysta. Zaczęły jej wypadać włosy” (HIZS 1, s. 8). Opis zachodzących w Chiyo zmian przypomina relacje Ihary Saikaku o fizycznym wycieńczeniu bohaterek *Kōshoku gonin onna*. Saikaku, nawiązując do buddyjskiej koncepcji płomienia namiętności jako trucizny, która zatruwa ciało człowieka, opisuje miłosne katusze Onatsu i Seijurō, którzy „musieli tłumić palące ich namiętności, przez co chudli i marnieli w oczach”³²⁸. Podkreśla również, że Osen z drugiego opowiadania, nie mogąc spotykać się z ukochanym, „przestała zupełnie o siebie dbać, chodziła obdarta i brudna, aż w końcu zmizerniała i wychudła”³²⁹. Ichyō wykorzystuje plastyczność opisu Saikaku, jednak skupia się nie na fizycznej relacji między bohaterami, ale na inspirowanym zapewne ideami romantycznymi porozumieniu dusz.

2.4. Estetyzacja cierpienia

Chiyo cierpi, ponieważ czuje się nierozumiana przez Ryōnosuke. „Bambusowe ogrodzenie” (*nakagaki*) z pierwszego akapitu opowiadania, poprzez które dawniej bohaterowie łączyli się w codziennych czynnościach, przeistoczyło się w symboliczną barierę między nimi³³⁰. Podobnie jak Ichyō, która w *Dziennikach* nie potrafi wyznać Nakaraiowi swojego uczucia, Chiyo w opowiadaniu nie jest zdolna do otwartego mówienia o swej miłości. Symbolicznym wyrazem jej ucieczki jest sen, w którym dochodzi do jej spotkania z Ryōnosuke:

W nocy nie mogła spać. Wymęczona, nad ranem zapadała w drzemkę. Wtedy on przychodził do niej we śnie, delikatnie gładził ją po plecach i pytał: „O czym myślisz?”. „O tobie” – nie potrafiła zdobyć się na odpowiedź. We śnie zachowywała się tak jak na jawie, mimo że wiedziała, że poprzez skrywanie prawdy może stworzyć między nim a sobą mur (HIZS 1, s. 6).

³²⁸ Zob.: Ihara Saikaku, *Kōshoku gonin onna...*, *op.cit.*, s. 44.

³²⁹ Zob.: *ibidem*, s. 166.

³³⁰ Noguchi Seki dostrzega w *Yamizakura* dwie tendencje: budowania zakorzenionej w literackiej tradycji opowieści o miłości nieodwzajemnionej i odzwierciedlania własnego doświadczenia (niezdolności komunikowania swoich uczuć Nakaraiowi). Zob.: Noguchi Seki, *Kochō sareta katakoi nōto...*, *op.cit.*, s. 5–21.

Okazuje się, że bohaterka *Yamizakura* nie tylko na jawie, ale również we śnie nie jest w stanie wyjawic Ryōnosuke swojego uczucia. Wprawdzie w jej sennym marzeniu Ryōnosuke dostrzega w niej kobietę, która jest zdolna do miłości, ale nadal nie jest świadomy tego, że to właśnie on jest wybrankiem jej serca. W kluczowym momencie dzwon świątynny budzi Chiyo, która z żalem zauważa: „A więc to tylko marzenia senne. Jakże okrutne dla kochanków jest pianie koguta. Słońce wstawało już, a ona pragnęła nadal śnić” (HIZS 1, s. 6). By pełniej wyrazić żal bohaterki, Ichiyō ponownie odwołuje się do 22. opowieści z *Ise monogatari* mówiącej o smutku rozstania: „nawet gdyby tysiąc jesiennych nocy połączyć w tę jedną, i tak pozostałyby słowa miłości niewypowiedziane przed paniem koguta” (*aki no yo no chiyo o ichiya ni naseri tomo kotoba nokorite tori ya nakinamu*)³³¹. Wyrażenie „tysiąc nocy” (*chiyo*), homonimicznie ewokujące imię bohaterki *Yamizakura*, potęguje wrażenie tęsknoty za spotkaniem, które w rzeczywistości nigdy się nie odbyło. W przeciwieństwie do *Ise monogatari*, opisującego rozstanie kochanków o świecie, *Yamizakura* wykorzystuje poetykę snu, by zasugerować relację, która poza snem ziścić się nie może³³². Chiyo, „Piękność z Yanaki”, pozbawiona jest zatem szansy na szczęśliwą miłość.

2.5. Śmierć jako symbol

Ichiyō sugeruje, że Ryōnosuke do ostatniej chwili nie jest świadomy uczucia Chiyo. Jego brak zaangażowania w sposób symboliczny jest oddany również w narracji: Ryōnosuke pojawia się jako obiekt uczucia i przedstawiony jest wyłącznie z perspektywy Chiyo³³³. Kończąca opowiadanie rozmowa bohaterów pełna jest egzaltacji i niedomówień:

Tego ranka, kiedy Ryōnosuke poszedł odwiedzić Chiyo, dziewczyna zsunęła z wychudzonego palca pierścionek: „Proszę, to na pamiątkę”. Z trudem przywołała na twarz nieporadny uśmiech. Gdyby tylko wiedział wcześniej, co kryło się w jej sercu, nigdy nie dopuściłby do tego, by cierpieła. Czuł, że wszystko to jego wina (HIZS 1, s. 8).

Nawet na łożu śmierci Chiyo nie potrafi zdobyć się na szczerłość w stosunku do Ryōnosuke. Wprawdzie ofiaruje mu pierścionek, który ma wymowę symbo-

³³¹ Zob.: *Ise monogatari*..., *op.cit.*, s. 135.

³³² *Yabu no uguisu*, które miało zainspirować Ichiyō do pisania opowiadań, daje dobrej, pięknej i pracowitej Hideko możliwość spełnienia miłości, na przekór początkowym trudnościom. W *Yabu no uguisu* można dostrzec konfrontację dwu postaw: Hamako, która podąża za zachodnimi modami, i Hideko, która tradycyjne konfucjańskie wartości łączy z pragnieniem poszerzania wiedzy. Poświęcenie i przyzwoitość Hideko zostają wynagrodzone – oświadcza jej się Tsutomu Shinohara, który wrócił ze studiów w Cambridge i przed którym rysuje się świetlana przyszłość. Zob.: Miyake Kaho, *Yabu no uguisu*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū* 1, red. Watanabe Sumiko, Seibunsha, Tokio 2007, s. 6–39.

³³³ Zob.: Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai*..., *op.cit.*, s. 226.

liczną, ale ostatecznie prosi, by opuścił pokój. „Jutro wszystko ci wynagrodzę” (HIZS 1, s. 9) – uspokaja go na koniec, przeczuwając już, że jutra nie doczeka. Tuż po wyjściu Ryōnosuke Chiyo umiera. Jej śmierć przedstawiona jest w sposób symboliczny, jako opadanie kwiatu wiśni: „Wtedy, bez dotknięcia wiatru, płatki sakury spłynęły na ziemię, a wieczorne niebo rozbrzmiało biciem dzwonu” (HIZS 1, s. 9). Bohaterka, piękna jak kwiat krokosza, która podczas wspólnego podziwiania pąków śliwy odkryła swoją miłość do Ryōnosuke, zakończyła swe życie niczym kwiat sakury, nagle i pięknie. Jej uczucie staje się obiektem estetyzacji, tak jak doświadczenia Ichiyō stały się inspiracją do stworzenia fikcyjnego obrazu.

3. Rozczarowanie w *Yuki no hi*

Jednym z opowiadań łączonym bezpośrednio z opisanymi w *Dziennikach* doświadczeniami Ichiyō jest *Yuki no hi* (Śnieżny dzień, 1893)³³⁴. Przyjęło się już odczytywać ten tekst w odniesieniu do wizyty Ichiyō u Nakaraia, którą pisarka złożyła zimową porą, 4 lutego 1891 roku³³⁵.

3.1. Śnieżny dzień w *Dziennikach*

W *Dziennikach* przebieg wizyty został przedstawiony bardzo szczegółowo. Ichiyō przychodzi, kiedy Nakarai jeszcze śpi, i odnotowuje swoje spostrzeżenia w formie monologu wewnętrznego:

Za drzwiami przesuwными jest pokój Profesora. Gdybym tylko je rozsunęła, wiedziałabym, czy jest u siebie. Jednak nie do pomyślenia było, bym miała sama wejść. Zbliżyłam się do drzwi i nadstawiłam uszu. Spał jeszcze. Zdawało mi się, że słyszę niewyraźnie pochrapywanie. W chwili, gdy wahałam się, co zrobić, nadeszła służąca z listami, wołając „To od pana Ody”. To pewnie dlatego, że Profesor krył się przed światem i nie dawał swojego adresu, a listy z daleka, dajmy na to od krewnych, słane były na adres pana Ody. Służąca pozostawiła listy, nie obudziwszy nawet Profesora. Powitała mnie i odeszła. Zegar wybił pierwszą. Poczulałam się rozpaczliwie, czekając pod drzwiami, więc odchrząknęłam kilkakrotnie (ZSIN 2, s. 42).

Odwiedziny Ichiyō u Nakaraia zostały przedstawione obrazowo, w czym Seki Reiko dostrzega równoczesne doświadczenie opowieści (*monogatari no taiken*) i opowiadanie doświadczenia (*taiken no monogatari*)³³⁶. Opis otwiera scena oczekiwania Ichiyō przed wejściem do mieszkania Nakaraia. Dziewczyna czuje się skrepowana, mimo że jej wizyta była wcześniej umówiona. Stara się zachowywać dyskretnie, a jednocześnie zwrócić na siebie uwagę nauczyciela. Jego pojawienie się otwiera opis, w którym dominuje analiza jego zachowań:

³³⁴ Opowiadanie pojawiło się w 3. numerze „Bungakukai” w marcu 1893 roku.

³³⁵ Wada Yoshie. Zob.: Wada Yoshie, *Kindai bungaku kanshō kōza*, t. 3: *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 156–157. Por.: Muramatsu Sadataka, *Hyōden...*, *op.cit.*, s. 127.

³³⁶ Zob.: Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai...*, *op.cit.*, s. 200.

Musiał wstać, bo usłyszałam, jak wyskoczył. Drzwi się rozsunęły. Pewnie czuł się skrepowany swoim niechlujnym strojem, bo mruknął „przepraszam” i narzucił płaszcz o szerokich rękawach i długim kołnierzu (ZSIN 2, s. 42).

Ichiyō wnikliwie obserwuje Nakaraia. Opisuje jego niedbały strój i poranną toaletę, czynioną w pośpiechu ze względu na jej obecność. Następnie przytacza swoją rozmowę z nauczycielem:

– Wczoraj zostałem zaproszony, by obejrzeć kabuki. Wróciłem po północy. Zebrałem się i napisałem zaplanowaną na dziś część powieści. Potem poszedłem spać i niechcący zaspałem. Sądziłem, że jest koło południa, tymczasem już prawie druga. Dlaczego mnie nie obudziłaś? Wstyd mi bardzo – roześmiał się głośno i otworzył okiennice.

– Spadł nawet śnieg. Musiałas zmarznąć.

Poszedł do kuchennych drzwi – najpewniej, by obmyć twarz.

– Może w czymś pomóc? Nie wiem, jak być powinno, więc proszę mi powiedzieć, co mam zrobić. Najpierw zwinę futon...

Chciałem się zabrać do pracy, ale Profesor gwałtownie mnie powstrzymał.

– Nie, nie, proszę. Nic nie potrzeba. Zostaw to tak, jak jest (ZSIN 2, s. 42–43).

Nakarai czuje się winny, że dziewczyna musiała na niego czekać na mrozie. By wynagrodzić jej trud oczekiwania, przygotowuje zupę z warzywami, przepraszając jednocześnie za prostotę poczęstunku: „Gdyby nie padało, lepiej bym cię ugościł. Przez ten śnieg jednak marna to uczta...” (ZSIN 2, s. 43). Na widok śniegu proponuje jej również, by zatrzymała się u niego na noc: „Wyślemy telegram i przenocujesz tutaj”. Ichiyō jednak nie może na to przystać: „To niepodobna! Jeśli zatrzymałabym się u kogoś bez uprzedniej zgody matki, byłabym srogo skarcona” (ZSIN 2, s. 44). Tłumaczenie Ichiyō pozostaje w zgodzie z jej prezentowanym w *Dziennikach* obrazem, który wyróżnia obawa przed krytyczną oceną innych. Nakarai raz jeszcze nalega: „Ja przenocuję w domu Ody. Ty położysz się tutaj. Nic w tym nie będzie zdrożnego” (ZSIN 2, s. 44). Ichiyō jednak decyduje się wrócić do domu.

Opis zimowej wizyty Ichiyō u Nakaraia pozostaje niejednoznaczny³³⁷. Niektórzy odczytują w słowach nauczyciela próbę uwiedzenia młodej dziewczyny, przytaczając ten fragment *Dzienników* jako dowód na to, że jego relacja z Ichiyō była daleka od platonicznej³³⁸. Zachowanie Nakaraia, który gotuje posiłek dla Ichiyō i proponuje jej nocleg w oddzielnym pokoju, może być jednak równie dobrze oznaką zwykłej serdeczności. Ichiyō bezpośrednio nie ocenia gestów ani słów nauczyciela. Po wyjściu z jego domu zwraca natomiast uwagę na padający śnieg:

Gdzie okiem sięgnąć, rozciągała się świeża biel. Mróz szczypał w policzki, gdy wracałam od Profesora. Cudowny był to widok. (...) Gdy tak jechałam w śniegu, różne uczucia zaczęły kłębić się w mym sercu. Pomyślałam, że napiszę opowieść *Śnieżny dzień* (*Yuki no hi*). Wiedziałam już mniej więcej, o czym będzie (ZSIN 2, s. 44–45).

³³⁷ Kanzaki Kiyoshi jest zwolennikiem tezy, że Nakarai chciał uwieść Ichiyō, i traktuje opisane wydarzenie jako zastawioną na młodą dziewczynę pułapkę. Zob.: Kanzaki Kiyoshi, *Musubarezashiri Ichiyō no hatsukoi...*, *op.cit.*, s. 197.

³³⁸ Zob.: Kōno Toshirō, Takai Yūichi, *Higuchi Ichiyō to Meiji 20 nendai...*, *op.cit.*, s. 10–12.

Ichiyō łączy swój stan emocjonalny z zewnętrznym krajobrazem w sposób, który nasuwa skojarzenia z tropem *michiyuki*, popularnym zwłaszcza w sztukach teatru *jōruri*, a polegającym na łączeniu miejsc i widoków mijanych w czasie podróży z uczuciami wędrującego³³⁹. Kitada uważa, że opis z *Dzienników* przeciwstawia bieli śniegu intymne wspomnienie spotkania z Nakaraiem³⁴⁰. Ichiyō jednak nie dopowiada niczego. To samo wydarzenie zostaje przywołane także później, już po rozstaniu z nauczycielem, kiedy pisarka podkreśla jego ciepło i czułość: „Tamtego śnieżnego dnia sam ugotował dla mnie zupę *zōni*” (ZSIN 2, s. 135) – wspomina.

3.2. Poetyka śnieżnego krajobrazu

W opowiadaniu, którego tytuł został wspomniany w *Dziennikach*, można dopatrywać się przeniesionego na grunt fikcji dalszego ciągu relacji Ichiyō i Nakaraia³⁴¹. Trudno oczywiście dziś stwierdzić, na ile opublikowany w marcu 1893 roku w piśmie „Bungakukai” tekst odpowiadał temu, co w *Dziennikach* Ichiyō planowała jako *Yuki no hi*. Jej wpis mógł równie dobrze dotyczyć innego opowiadania, które się nie zachowało lub nigdy nie powstało³⁴². Niewątpliwie jednak aura rodzącego się uczucia oraz wykorzystanie zimowego krajobrazu łączą ten wpis z *Dziennikami* z napisanym później opowiadaniem.

Yuki no hi zostało napisane w narracji pierwszoosobowej, rzadko stosowanej przez Ichiyō. Ten sposób opowiadania z jednej strony może nawiązywać do tradycji buddyjskiego wyznania *zange*³⁴³. Z drugiej strony wybór pojedynczego głosu narracji nie pozostaje zapewne bez związku z wpływami powieści europejskiej w Japonii i debatami na temat znaczenia indywidualizmu, jakie toczyły się w okresie Meiji³⁴⁴. W tym czasie poszukiwania indywidualnego „ja” znajdowały odzwierciedlenie nie tylko w tematyce powieści, ale także w ich formie oraz narracji³⁴⁵. Jeśli uznać, iż cechą japońskich dzienników jest budowanie jednego,

³³⁹ Zob.: Noma Kōshin, *Ihara saikaku shinshinkō*, Iwanami shoten, Tokio 1981, s. 136. Noma dostrzega tutaj wpływy teatru *jōruri* i tłumaczy za Tadashim Yokoyamą (*Jōruri ayatsuri shibai no kenkyū*, Kazamashobō, Tokio 1963), że o ile wcześniej *michiyukibun* miało oddawać piękno krajobrazu, o tyle od ery Genroku stosowane było również w celu zobrazowania stanu uczuć bohaterów.

³⁴⁰ Zob.: Kitada Sachie, *Kaku onnatachi...*, *op.cit.*, s. 246–247.

³⁴¹ Por.: Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru...*, *op.cit.*, s. 230–234. Niektórzy widzą w opowiadaniu utwór, o którym wspomniała Ichiyō w *Dziennikach*. Inni twierdzą, że opowiadanie przybrało inną postać ze względu na czas, który dzielił je od wpisu. Zob.: Gamō Yoshirō, *Yuki no hi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 41–46.

³⁴² Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū...*, *op.cit.*, s. 50–57. Zob. też: Tomatsu Izumi, *Higuchi Ichiyō: hito to bungaku...*, *op.cit.*, s. 112–116.

³⁴³ Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 179–180.

³⁴⁴ Por. Komori Yōichi, *Ninshōtekina sekai no seisei*, [w:] *Buntai toshiten monogatari*, Chikuma shobō 1988, s. 196.

³⁴⁵ Zob.: Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai...*, *op.cit.*, s. 187.

prywatnego głosu nieodbiegające więcej „aniżeli jeden krok” od autobiografii czy powieści autobiograficznej³⁴⁶, można pokusić się o stwierdzenie, że budowanie pierwszoosobowej narracji w opowiadaniach odzwierciedla również procesy zachodzące podczas pisania *Dzienników*. O ile jednak w *Dziennikach* narracja pierwszoosobowa wynika z przyjętej konwencji pisania o sobie, o tyle w opowiadaniu budowanie pojedynczego głosu implikuje dodatkowe znaczenie dla tworzenia świata przedstawionego. Relacja jednego głosu z założenia jest subiektywna, nastawiona na wywołanie empatii czytelnika, który ma wrażenie wsłuchiwania się w czyjeś intymne wyznanie. Pośrednim skutkiem wyboru narracji pierwszoosobowej może być również większa bezpośredniość obrazowania oraz posługiwanie się językiem zakorzenionym w codzienności³⁴⁷.

Wyznanie narratorki *Yuki no hi* utrzymane jest w tonie melancholii i smutku. Rozpoczyna się od opisu zimowego pejzażu:

Jak okiem sięgnąć, wszędzie rozciąga się srebrzysty puch. Płatki śniegu łopocą delikatnie niczym skrzydła motyla. Odpoczywają na obumarłych drzewach – pierwsze kwiaty nadchodzącej wiosny. Jakże zazdroszczę tym, którzy na ten widok recytują wiersze, rozplywając się w przenośniach (HIZS 1, s. 256).

Opis zimowego krajobrazu przywołuje na myśl wpis z *Dzienników* z 4 lutego 1891 roku. Nastrojem pierwszy akapit *Yuki no hi* do złudzenia przypomina również wpis z 27 lutego 1893 roku:

Wiele wspomnień powraca do mnie. Nie mogę uspokoić wzburzonego serca. Ten śnieżny dzień porusza mnie bardzo nie dlatego, żeby pozwalał radować się krajobrazem, ale dlatego, że przywołuje smutne myśli o przeszłości (ZSIN 2, s. 342).

Według Kōry Rumiko śnieg ma symbolicznie oddawać stan uczuć bohaterki³⁴⁸. Ważniejsza jednak wydaje się jego rola w przywoływaniu przeszłości, zwłaszcza dawnego „śnieżnego dnia”. Narracja bohaterki nie jest pozbawiona paradoksów: z jednej strony kobieta żali się, że widok śniegu nie pobudza już jej wyobraźni, z drugiej – nawiązuje do wiersza Ki Tsurayukiego z *Kokinwakashū*: „gdy pada śnieg, na trawach i drzewach śpiących snem zimowym kwitną kwiaty nieznane wiośnie” (*yuki fureba furigomoriseru kusa mo ki mo haru ni shirarenu hana zo*

³⁴⁶ Zob.: *ibidem*, s. 187. Narracja pierwszoosobowa to sposób opowieści, który zyskał sobie popularność w Japonii w latach 90. XX wieku. Zob.: Seki Reiko, *Tatakau chichi no musume...*, *op.cit.*, 1993, s. 104–111. Seki Reiko odwołuje się również do *Maihime* Moriego Ōgaia. Narrację pierwszoosobową można także rozważać jako element wpływów kultury europejskiej, gdyż we wcześniejszej literaturze japońskiej, jak zauważa Abe Reiko, punkt widzenia przypisany jednej osobie należał do rzadkości. Reiko Abe Auestad, *Discourse in the Japanese Novel: „Dialogic” Social Exchange in Natsume Sōseki’s Meian*, [w:] *Bachtinian Theory in Japanese Studies*, red. Jeffrey Johnson, Lewin-ston, The Edwin Mellen Press, Queenston, Lampeter 2001, s. 83–119.

³⁴⁷ Hirata jako przykłady połączenia *genbuntchi* i narracji pierwszoosobowej podaje *Hakumei* Miyake Kaho, *Koware yubiwa* Shimizu Shikin oraz *Kono ko* Higuchi Ichiyō. Zob.: Hirata Yumi, *Josei hyōgen no Meiji shi...*, *op.cit.*, s. 196.

³⁴⁸ Zob.: Kōra Rumiko, *Koi suru onna...*, *op.cit.*, s. 19–21.

saki keru)³⁴⁹, dowodząc swej wrażliwości na poetyckie metafory. Śnieg staje się dla niej okazją do odbycia podróży w świat wspomnień. „Z każdym spadającym płatkem wzbiera we mnie smutek” – wyznaje, by zaraz później, za sprawą sformułowania „moje tysięczne żale” (*kui no yachi tabi* – dosłownie: „osiem tysięcy żalości”), przywołać wiersz Fujiwary Tadafusy: „póki osiem tysięcy żalości nie przeminie, płynie niczym strumień mój żal za tym, co już nie wróci” (*sakidatanu kui no yachi tabi kanashiki wa nagaruru mizu no kaerikonu nari*)³⁵⁰. Zatem mimo zastrzeżenia, że nie potrafi już ubierać świata w przenośnie, bohaterka snuje niezwykle poetycką opowieść, której atmosfera przepojona jest smutkiem pogłębionym za sprawą literackich odwołań. Jest to opowieść o błędzie młodości, który sprawił, że jej „rękawy stały się mokre od łez”.

3.3. Wspomnienie młodości

Bohaterka *Yuki no hi*, niczym Ichiyō w *Dziennikach*, wraca we wspomnieniach do przeszłości. Wspomina swoje wchodzenie w okres dojrzewania: „rozpuszczono zakładki wokół talii mojego dziewczęcego kimona, zaczęłam regulować brwi i z wielką radością założyłam po raz pierwszy szeroki pas dla panien” (HIZS 1, s. 256). Młodzieńcza radość na myśl o możliwościach związanych z osiągnięciem dorosłości zyskuje jednak za sprawą dystansu, jaki narratorka ma do przedstawianych wydarzeń, inną wymowę: „kiedy teraz o tym myślę, zdumiewa mnie moja ówczesna naiwność” (HIZS 1, s. 257). Napięcie pomiędzy dawnymi wyobrażeniami a obecnym stanem kobiety jest jedną ze stałych cech narracji pierwszoosobowej także w innych opowiadaniach Ichiyō: *Noki moru tsuki* (Promienie księżycy, 1895) i *Kono ko* (To dziecko, 1896). W *Yuki no hi* jest ono wykorzystane dodatkowo, by antycypować nieszczęśliwy rozwój wypadków. Bohaterka otwarcie krytykuje swoją dawną niedojrzałość, która przywiodła ją w miejsce, z jakiego teraz snuje narrację:

Zaprawdę, dziewczęta ze wsi zdecydowanie nie dorównują błyskotliwością i rozumą swoim rówieśnikom z miasta. Wprawdzie wzrost miałam wówczas znaczny, jak na swój wiek, jednak moja wiedza o różnicach między kobietą a mężczyzną była znikoma, właściwa dziecku. Wiedziałam żywot beztroski i przyjemny (HIZS 1, s. 257).

Część winy za swoją niegdysiejszą niedojrzałość kobieta przypisuje swojemu wychowaniu na wsi, co dostrzega jednak dopiero teraz, poznawszy już życie w mieście³⁵¹. Przeciwwstawienie przeszłości i terażniejszości, beztroski i żalu, wsi

³⁴⁹ Zob.: *Kokinwakashū*, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū*, t. 5, red. Ozawa Masao, Matsuda Shigeo, Shōgakusan, Tokio 1994, s. 140.

³⁵⁰ Zob.: *ibidem*, s. 316.

³⁵¹ Takitō Mitsuyoshi zestawia z sobą *Yuki no hi* i *Hanagomori*, dowodząc, że w opowiadaniach można znaleźć wyraz tęsknoty samej Ichiyō za Kōshū – miejscem, skąd pochodzili jej rodzice, któ-

i miasta jest bardzo konsekwentne w jej narracji. Na tej podstawie budowana jest antynomia pomiędzy młodzieńczym uczuciem a odartym ze złudzeń dorosłym doświadczeniem związku.

Opis relacji bohaterki i jej nauczyciela przypomina wzmianki o Ichiyō i Nakaraiu z *Dzienników*. Nauczyciel z opowieści również fizycznie jest podobny do mentora Ichiyō:

Katsuragi pochodził z Tokio. Wyróżniał się niezwykłą urodą i łagodnością serca, którą zawsze wychwalano. Mieszkał nieopodal mnie, w odległości zaledwie dziesięciu przecznic na północ. Wynajmował tam pokój w obejściu świątyni Hōshōji. Nauczał mnie i darzył sympatią, kiedy byłem dzieckiem. Trudno jednak porzucić dawne nawyki, dlatego także później składał wizyty w naszym domu. Ja również odwiedzałam jego mieszkanie i słuchałam ciekawych opowieści, które zawierały dla mnie wielorakie wskazania. Czułam, że traktuje mnie jak młodszą siostrę, i cieszyło mnie to tym bardziej, że nie miałam rodzeństwa (HIZS 1, s. 257).

Narratorka wspomina, że jej relacja z nauczycielem z czasem się zacieśniła. Perspektywa czasu pozwala jej zrozumieć, dlaczego budziło to podejrzenia innych: „W szkole byłem dumna ze sposobu, w jaki mnie traktował, ale dzisiaj sądzę, że nasza znajomość mogła wzbudzać podejrzenia” (HIZS 1, s. 257). Z perspektywy czasu ocenia częstotliwość jej spotkań z nauczycielem oraz ich zażyłość jako niebezpieczną: „Niewątpliwie rację mają księgi, które nakazują wychowywać oddzielnie dziewczynki i chłopców, którzy powitali siódmą wiosnę. Jakże nierozważnie z naszej strony, że zapomnieliśmy o tym i zaprzyjaźniliśmy się tak bardzo” (HIZS 1, s. 257). Sposób snucia narracji nie tylko podkreśla dystans bohaterki do przeszłości, ale również antycypuje najważniejsze wydarzenia.

3.4. Rola plotki

Yuki no hi wykorzystuje mechanizm plotki, która wpływa na działanie bohaterki. Kobieta wspomina, że stopniowo uświadamiała sobie, iż jest oceniana przez mieszkańców wioski. Wyjątkowo dotkliwie przeżyła oskarżenie ciotki. „Łatwo o skazę nawet na imieniu nieskazitelnym jak perła. Czy chcesz się w ten sposób unieszczęśliwić do końca życia?” – usłyszała pewnego dnia. Ciotka, która zarzucała jej, że uczyniła z nich obu „pośmiewisko ludzi”, nawiązała umiejętnie do znaczenia imienia bohaterki. „Tama” oznacza bowiem „Klejnot” lub „Perłę”,

rzy przybyli do ówczesnego Edo, późniejszej stolicy Japonii: Tokio, w poszukiwaniu dobrobytu. Tymczasem w Tokio właśnie Ichiyō musiała borykać się z trudnościami, co mogło – zdaniem Takitō – przyczynić się do jej idealizowania miejsca pochodzenia rodziców. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku no tenki*, t. 1: *Yuki no hi, Koto no ne, Hanagomori*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 22–38. Na poparcie tej tezy w *Dziennikach* również można dostrzec elementy idealizacji miejsca pochodzenia rodziców Ichiyō w duchu, w jakim pisarka idealizuje przeszłość w ogóle.

kojarzoną z pięknem i czystością. Ciotka ostrzegła Tamę, że plotki mogą zrujnować jej przyszłość:

Nie do pomyslenia, że jedyna córka z domu Usui tak źle się prowadzi. Ludzie już pewnie rozpowiadają, że gdyby żyli twoi rodzice, nie zaakceptowałyby kogoś takiego jak on! Żal mi na samą myśl o twojej matce, która w godzinie śmierci błagała mnie: „Strzeż mej córki niczym drogiego klejnotu”. Rozpacz we mnie wzbiera, kiedy wspomnę jej zamierający głos (HIZS 1, s. 257).

W zastępstwie rodziców Tamy ciotka przyznaje sobie prawo do rozporządzania jej losem. Żąda, by dziewczyna zrezygnowała z pobierania dalszych nauk u swego nauczyciela: „Prywatne lekcje nie będą ci już potrzebne” (HIZS 1, s. 258). Winą za zaistniałą sytuację obarcza przede wszystkim mężczyznę: „Przez te wszystkie lata wychowywałam cię z wielką troską, a ludzie wokoło nie mogli się ciebie nachwalić. Niestety, teraz przez niego rzucają fałszywe oskarżenia” (HIZS 1, s. 258). Napomina na koniec Tamę, by natychmiast „odstąpiła od dawnego zachowania, oczyściła swoje imię i ukoiliła serce” (HIZS 1, s. 258). W trosce o dobre imię bohaterki nakazuje jej zerwanie wszelkich kontaktów z nauczycielem, a jej słowa przypominają zawartą w *Dziennikach* przestrożę Nakajimy Utako.

Bohaterka reaguje żalem na oskarżenia ciotki:

Nie mogłam powstrzymać dłużej cisnących się do oczu łez. Z twarzą ukrytą w rękawie szlochałam później wiele godzin. W głębi serca czułam żal do ciotki. „Nawet jeśli inni rozgłaszają pomówienia, nawet jeśli cała wioska odwraca się ode mnie, jakże ty, która mnie wychowałaś, mogłaś pomyśleć, że jestem lekkich obyczajów, że jestem winna? Znam nauczyciela Katsuragi nie od dziś. Powinnaś wiedzieć, że w tej znajomości nie było nic zdrożnego. To nie do wiary, że tak łatwo dałaś się zwieść ludzkiemu gadaniu. Możesz mnie osądzać, jeśli tylko chcesz. Ja już dałam wyraz mojej niewinności” – Ikałam z żalu (HIZS 1, s. 258).

Z jednej strony Tamę oburza i smuci myśl, że ciotka mogła uwierzyć plotkom na jej temat. Z drugiej jednak bohaterka przyznaje, że targały nią nieznane jej wcześniej uczucia: „Sama nie wiedziałam, jakie pragnienia kryły się na dnie mojego serca. Nie umiałam okiełznać własnego uczucia wyrwywającego się niczym dziki rumak” (HIZS 1, s. 258). Po latach dopiero dokładnie analizuje przyczyny swojego zachowania: ponieważ wszyscy wokoło odbierali jej znajomość z Katsuragim jako coś niestosownego, czuła, iż musi się dostosować do tych wyobrażeń. Jej logika przypomina rozumowanie Osen, bohaterki trzeciej opowieści w *Kōshoku gonin ona* Ihary Saikaku, która niesłusznie oskarżona o romans z Chōzaemonem, świadomie decyduje się w końcu uczynić to, o co ją oskarżają³⁵².

³⁵² Osen z utworu Saikaku powodowana jest rozgoryczeniem z powodu pomówień żony Chōzaemona. Moriyama zauważa, że najprawdopodobniej pomówienia w środowisku bohaterki mogły rzucać na nią poważne podejrzenia, a w jej rozumieniu równały się z konsekwencjami prawdziwej zdrady. Zob.: Moriyama Shigeo, *Saikaku no kenkyū*, Shindokushosha, Tokio 1981, s. 103.

Tama również w geście buntu przeciwko plotkom i pomówieniom postanawia uciec z nauczycielem³⁵³.

3.5. Decyzja oceniana po latach

Okazję do ucieczki i spotkania z Katsuragim zsyła bohaterce sam los. Pewnego zimowego dnia, kiedy ciotka udaje się z noworoczną wizytą do krewnych w sąsiedztwie, dziewczyna zatopiona w smutnych rozmyślaniach obserwuje padający śnieg. Troska o ciotkę, którą odczuwa na widok śnieżycy, zmienia się w mgnienu oka w plan spotkania z Katsuragim:

Jeśli to prawda, że licho nie śpi, tamtego dnia niewątpliwie zawładnęło mną bez reszty. O czym wówczas myślałam? Nie rozróżniałam dobra od zła. Zatraciłam się we własnej tęsknocie i porzuciłam miejsce, w którym się wychowałam. Nie sądziłam, że zostawiam to wszystko na zawsze, że nigdy już nie zobaczę drogiego mi domu. Z wielkim pośpiechem wybiegłam z ogrodu (HIZS 1, s. 259).

Z perspektywy czasu Tama ocenia własny stan umysłu jako opętanie. „Wybiegam się ciotce naprzeciw” (HIZS 1, s. 260) – skłamała wówczas służącemu, którego podstępem zmusiła również do milczenia: „Chcę jej zrobić niespodziankę w ten śnieżny wieczór. Udawaj, że w ogóle nie widziałeś, jak wychodzę” (HIZS 1, s. 260). Po latach swoją nagłą decyzję wiąże z atmosferą chwili, którą tworzył śnieżny krajobraz. Odwiedziła wówczas potajemnie nauczyciela, a później razem błakali się, „uginając się pod ciężarem świeżej winy” (HIZS 1, s. 260) niczym „pędy czarnego bambusa pod oknem chylące się pod ciężarem śniegu” (HIZS 1, s. 260). Nagła, inspirowana chwilą i krajobrazem decyzja bohaterki waży na jej dalszym życiu.

W atmosferze oskarżeń Tama decyduje się uciec z Katsuragim do Tokio. Po latach przyznaje, że jej decyzja była nie tylko osobistym błędem, ale także wykroczeniem przeciw rodzinie:

Niewdzięczna, wyrzekłam się moich przodków, porzuciłam groby ojców, odwróciłam się od ciotki, która wychowywała mnie z wielkim poświęceniem. Zbrukałam dane mi przez rodziców imię Tama („Klejnot”). Rodzice życzyli sobie, bym była nieskazitelna jak drogocenny kamień. Nie przypuszczali nawet, że będę żyła niczym ułomek cegły, który wpadł w rwący strumień i popłynął ku zmałom wodom (HIZS 1, s. 256).

Małżeństwo zawarte wbrew tradycji i oczekiwaniom nie tylko doprowadziło pośrednio do przedwczesnej śmierci ciotki, ale również unieszczęśliwiło bohaterkę, która została odcięta od własnych korzeni. Z perspektywy czasu wspomina ona z nostalgią swe rodzinne strony: „Pochodzę z górskiej wioski porośniętej

³⁵³ To w buncie, a nie w pragnieniu podążania drogą świadomie obranej miłości Wada Shigejirō dopatruje się motywów działania bohaterki. Zob.: Wada Shigejirō, *Meiji zenki joryū sakuin ron...*, *op.cit.*, s. 406.

gęstymi trawami, z rodu Usui, który cieszył się w okolicy wielkim poważaniem” (HIZS 1, s. 256). Przeciwwstawia górski krajobraz zgiełkowi Tokio: „Wprawdzie stolica olśniewa wszystkich swym pięknem, jednak ja nie przestaję tęsknić za rodzimym krajobrazem” (HIZS 1, s. 260). Tama – która miała być rodowym „klejnotem” – z chwilą ucieczki z Katsuragim wyrzekła się swojego miejsca urodzenia i przysługującego jej dziedzictwa, co uczyniło ją nieszczęśliwą.

Do swej relacji z Katsuragim po ucieczce bohaterka nawiązuje zaledwie dwukrotnie, ale tym większej uwagi warte są te wzmianki. „Wiem, że nie mam prawa obwiniać męża za swoje nieszczęście” (HIZS 1, s. 260) – przyznaje w jednym miejscu. W innym jednak oświadcza: „człowiek, któremu wiernie towarzyszyłam, zawiódł mnie” (HIZS 1, s. 260). Tym samym sugeruje, że Katsuragi zachował się w stosunku do niej w sposób niegodny. W niesprecyzowanych okolicznościach została przez niego zawiedziona – „niczym opuszczone źdźbło trawy w cieniu wzgórza, niczym roślina osamotniona w czas zimowy” (HIZS 1, s. 260), a teraz tęskni za „rodzimym krajobrazem”, który jest dla niej symbolem bez troskiej przeszłości oraz własnego miejsca w świecie.

Związki *Yuki no hi* z *Dziennikami* są niejednoznaczne, ale tym większe budzą zainteresowanie krytyków. Kitada twierdzi, że Ichiyō napisała w opowiadaniu to, czego nie mogła napisać w *Dziennikach*³⁵⁴. Enju Kazuo podkreśla z kolei, że zachowanie Katsuragiego przyczyniło się do rozczarowania Tamy, podobnie jak zachowanie Nakaraia spowodowało zmianę uczuć Ichiyō³⁵⁵. Hashimoto Nozomi zauważa, że snuta przez Tamę opowieść pozwala jej zrozumieć popełniony błąd, który był związany nie tylko z nieposłuszeństwem, ale także z zatraceniem własnego „ja”. Wskazuje również, że Ichiyō pisze wyznanie Tamy w czasie, gdy sama podejmuje decyzję o rezygnacji z pomocy Nakaraia i uwolnieniu się od jego wpływu³⁵⁶. Oba teksty niewątpliwie oświetlają się wzajemnie. Decyzje Tamy i Ichiyō, będące początkiem ich cierpienia, są przedstawione jako reakcja na plotki i pomówienia. Bohaterka *Yuki no hi* realizuje scenariusz, który Ichiyō w *Dziennikach* odrzuca. „Gdybyśmy mogli spędzać czas razem – rano i wieczorem – nawet jeśli świat by się nas wyrzekł, wiedziałabym, po co żyć” (ZSIN 2, s. 277) – autorka *Dzienników* żałuje swojego wyboru i podkreśla tęsknotę za obecnością Nakaraia. Okazuje się jednak, że bohaterka *Yuki no hi* również nie znajduje szczęścia i tęskni za swym dawnym życiem, jakie wiodła przed ucieczką z nauczycielem. Gdyby Tama poszła za radą ciotki, spotkałby ją najpewniej los Ichiyō. Jej wybór jest realizacją tego, co nie zostało dokonane w *Dziennikach*³⁵⁷ – realizacją, która mogła powstać ku pokrzepieniu serca tęskniącej za niespełnioną miłością Ichiyō.

³⁵⁴ Zob.: Kitada Sachie, *Kaku onnatachi...*, op.cit., s. 249. Zob. też: Hirata Tomoko, *Futatsu no yuki. Yuki no hi o yomu*, „Gakugei kokugo kokubungaku”, nr 40, 2008, s. 29–37.

³⁵⁵ Enju Kazuo, *Tsuppatte shitatakan i kita Higuchi Ichiyō...*, op.cit., s. 85.

³⁵⁶ Zob.: Hashimoto Nozomi, *Kataru kotoba o nakusu toki – Higuchi Ichiyō Yuki no hi no wakare*, [w:] *Meiji josei bungaku ron*, red. Shin feminizmu hihiyō no kai, Kanrin shobō, Tokio 2007, s. 89–103.

³⁵⁷ Zob.: Maeda Ai, *Ichiyō no koigokoro ni furitsumoru yuki no hi*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunjū, Tokio 2003, s. 188–195.

4. Zdrada w *Yamiyo*

W opowiadaniu *Yamiyo* (Mroczna noc, 1894)³⁵⁸ Ichiyō tworzy kobietę o cechach demonicznych, która wyróżnia się na tle jej innych bohaterek, łagodnych i uległych³⁵⁹. Yamada Yūsaku dopatruje się w kreacji tej postaci wpływu twórców „Bungakukai”³⁶⁰. Oran zostaje wprowadzona na scenę wydarzeń w aurze tajemniczości. Jej imię, oznaczające „Orchideę”, wiąże się w japońskiej tradycji literackiej z jesienią, okresem tęsknoty i wyczekiwania. Akcja opowiadania rozpoczyna się latem, a pierwsza wzmianka o bohaterce następuje, kiedy krajobraz spowija jeszcze mrok³⁶¹: „Nadszedł dwudziesty dzień piątego miesiąca, zgodnie z kalendarzem księżycowym. Zbliżał się świt, jednak może za sprawą braku księżycowej poświaty potężniejsza zdawała się obejmująca wszystko ciemność” (HIZS 1, s. 313). Oran pierwszy raz oczom czytelnika ukazuje się w czasie przejścia nocy w dzień, kiedy księżyc zniknął już z nieba, a słońce jeszcze nie wzeszło:

Upał ostatnich dni zdołałby stopić nawet złoto. Długie, gęste włosy Oran czyniły go jeszcze dotkliwszym. Umyła je o świcie i teraz opadały czarne i błyszczące na ramiona. Kilka kosmyków muskało delikatnie jej białe, niemal przezroczyste policzki. Znamcy kobiecego piękna żałowaliby najpewniej, że pozostaje w ukryciu. Przypominała dziwnie bodhisattwę Kannon – była jedynie bardziej samotna, piękniejsza (HIZS 1, 313).

³⁵⁸ Części opowiadania ukazywały się kolejno w numerach 19, 21 i 23 „Bungakukai” w 1894 roku. *Yamiyo* i *Jūsan'ya* zostały opublikowane jako tzw. *keishū shōsetsu* (powieści dam) i były dobrze przyjęte przez krytyków. Zob.: Fujii Kimiaki, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 81.

³⁵⁹ Zob.: Yabu Teiko, *Shinshiten shiirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 246–248. Por.: Kitagawa Akio, *Yamiyo ron. Toshiue no akujo*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 11–12. Oka Yasuo również przypomina o demonicznym egoizmie (*akumateki egoizmu*) bohaterki, łącząc go dodatkowo z determinacją Ichiyō prezentowaną podczas spotkania z Kusaką. Por.: Oka Yasuo, *Ichiyō to Bungakukai...*, *op.cit.*, s. 73. Nagata Ryūtarō podkreśla, że nawet w najmroczniejszej postaci opowiadań Ichiyō zawsze można znaleźć jasny, czysty element. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 45. Choć nie precyzuje swojego spostrzeżenia, można przypuszczać, że szacunek Oran wobec ojca, jej szczery ból i gorzkość mogą być interpretowane jako „czysty element”.

³⁶⁰ Twórcy „Bungakukai” odwiedzali Ichiyō w jej mieszkaniu w Ryūsenji, a także później w Maruyama Fukuyama-chō. Zob.: Yamada Yūsaku, *Ichiyō to 'Bungakukai' dōjintachi*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito*, red. Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfu 2004, s. 43.

³⁶¹ Kitagawa zwraca uwagę na specyficzny czas opowiadania. Łączy również opowiadanie Ichiyō z tradycją powieści lotrzykowskiej (*akkan shōsetsu*), od której wywodzi powieść okresu Meiji. Zob.: Kitagawa Akio, *Yamiyo ron...*, *op.cit.*, s. 19.

W opisie nie bez powodu podkreślony jest powab długich włosów bohaterki. Seki Reiko wskazuje na erotyczny wymiar *araigami* – świeżo umytych i rozpuszczonych włosów, ilustrując swój argument zdjęciem gejszy z „Bungei Kurabu” („Stowarzyszenie Literatury i Sztuki”). Dowodzi też, że za sprawą gazet ideał piękna utożsamiany ze światem rozrywki został w okresie Meiji przeniesiony w sferę życia codziennego³⁶². Odwołanie do „znawców kobiecego piękna” (*sukitaru hito*) we wstępie *Yamiyo* przywodzi na myśl opis Oshichi z *Kōshoku gonin onna* Ihary Saikaku: „Pomyśleć tylko, że taka piękność może stąpać po ziemi. Jakaż szkoda, że nie mógł jej zobaczyć amant dawnej epoki, Narihira – poeta znany z wiersza o czarnej mewie – ptaku ze stolicy”³⁶³. W opowiadaniu Ichiyō zmysłowość bohaterki zostaje jednak wyniesiona na poziom sakralny za sprawą odwołania do wizerunku bodhisattwy miłosierdzia Kannon³⁶⁴. Jako wzór miłosierdzia Oran otacza troskliwą opieką potrąconego przez powóz młodzieńca Naojirō.

4.1. Związki *Yamiyo* z *Dziennikami*

Mimo że Oran i Ichiyō to postaci zgoła odmienne, *Yamiyo* zawiera niewątpliwie wątki, które łączą to opowiadanie z *Dziennikami*, gdzie w cieniu opowieści Ichiyō o Nakaraiu kryje się wątek jej znajomości z Shibuyą Saburō. Do momentu odwiedzin Shibui w *Shinobugusa* (Paprocie pamięci) w sierpniu 1892 roku niedoszły narzeczony Ichiyō jest zaledwie wzmiankowany w *Dziennikach*. Kiedy, będąc już na stanowisku gubernatora Niigaty, dwukrotnie przychodzi do domu Higuchi w sierpniu 1892 roku, autorka *Dzienników* traktuje go chłodno. „Jestem krótkowidzem. Nie widzę nawet dokładnie twojej twarzy” (ZSIN 2, s. 199) – zaznacza. Nie chce również zgodzić się na wspólne zdjęcie (ZSIN 2, s. 201). Zainteresowanie Shibui przyjmuje z dystansem, podkreślając, że jej reakcja nie jest wszelako wynikiem zranienia czy urażonej dumy³⁶⁵. „Nie mogę powiedzieć, żebym wtedy zapalała uczuciem do niego. Nie był mi również niemiłym. Starałam się więc uspokoić bardzo zagniewaną matkę” (ZSIN 2, s. 216) – tłumaczy, jak się czuła, kiedy jej zaręczyny z Shibuyą zostały odwołane. Jednak jej decyzja, by przez długi czas w *Dziennikach* pomijać milczeniem ważną przecież dla niej osobę, może

³⁶² Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 24–29. O rozpowszechnianiu obrazu *araigami* w Meiji pisze m.in. Iijima. Zob.: Iijima Nobuko, *Kami no shakaishi*, Nihonhyōronsha, Tokio 1986, s. 76–78.

³⁶³ Zob.: Ihara Saikaku, *Kōshoku gonin onna...*, *op.cit.*, s. 308.

³⁶⁴ Kannon – japoński odpowiednik sanskryckiego Avalokiteśvara czy chińskiego Guanyin – bodhisattwa miłosierdzia przedstawiana w rzeźbach i na obrazach w postaci męskiej lub kobiecej.

³⁶⁵ Saeki Junko również podkreśla chłodną i zdystansowaną reakcję Ichiyō na zabiegi Shibui Saburō. Zob.: Saeki Junko, *Ichiyō goroku...*, *op.cit.*, s. 40. Kimura tłumaczy, że dumna Ichiyō znajduje pociechę w tym, że pomimo rozstania uczucia, jakie Shibuya do niej żywił, nie uległy zmianie. Zob.: Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō to gendai...*, *op.cit.*, s. 99–100.

wskazywać na trudność, z jaką przychodziło Ichiyō pisać o tym doświadczeniu odrzucenia po śmierci ojca.

Yamiyo wykorzystuje znany z *Dzienników* motyw złamanej obietnicy. Oran, podobnie jak Ichiyō, nagle straciła ojca i została zmuszona do przyjęcia roli kobiety – głowy domu (*onna koshu*)³⁶⁶. Historia ojca bohaterki przypomina również losy ojca Ichiyō: obaj zostali wykorzystani przez swoich współników w interesach, co przyczyniło się do ich upadku. Ojciec Ichiyō, doświadczony kolejnymi nieszczęściami, zachorował i zmarł. Ojciec Oran popełnił samobójstwo, szukając ukojenia w falach stawu znajdującego się na terenie własnej posiadłości. Ból po stracie ojca, tłumiony w *Dziennikach*, staje się jednym z tematów opowiadania:

Straciła ojca – jedyną bliską osobę. I to w sposób tak nagły. Gdyby jeszcze zmarł w wyniku choroby, był wcześniej leczony i pielęgowany, mogłaby przyjąć to jako wyrok niebios i pogodzić się z nieuniknioną stratą. Tymczasem ludzie długo oskarżali go o prowadzenie nieczystych interesów, aż on w końcu rzucił się w odmęt wody. Oran nie mogła pogodzić się z niesprawiedliwością losu. Prawdziwa wina leżała po stronie dostojnych polityków ze starannie przyciętymi bródkami. Ojciec stał się ich pionkiem, który przetaił dla nich szlaki i poniósł tego nieszczęsne konsekwencje. Jako pierwszy wystawiony był na największe niebezpieczeństwo – stał się ofiarą, dzięki której inni mogli śnić na wygodnych posłaniach o pięknych wiosennych wieczorach (HIZS 1, s. 328).

Narrator przyjmuje na chwilę perspektywę bohaterki. Ból Oran wiąże się nie tylko z odejściem ojca, ale też z poczuciem wielkiej niesprawiedliwości, jaka spotkała jej rodzinę. Jej losy zestawione są z losami innego bohatera opowiadania – Naojirō, który zostaje powiernikiem Oran oraz kluczową postacią w jej planach³⁶⁷.

W *Yamiyo* (podobnie jak w *Dziennikach*) nagła śmierć ojca i zniesławienie rodziny zbiegają się w czasie z odejściem narzeczonego bohaterki. Narrator ze współczuciem opisuje sytuację Oran:

Jakże bolesne musiało być dla Oran, ukrytej z dala od ludzi, oczekiwanie na ukochanego, który przestał ją odwiedzać. Jego wizyty i zaproszenia wiązały się tylko z chęcią zysku. Ona jednak zapalała do niego szczerym uczuciem, które nie znalazło wzajemności. (...) Nieszczęsna, śniła samotnie sny do chwili, gdy nadeszła dwudziesta piąta jesień jej życia. Dla kogo broniła swej czystości? Pozostawała jak wiecznie zielona sosna, której nie miał kto podziwiać... (HIZS 1, s. 329–330)

³⁶⁶ Zob.: Cho Haesuk, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*, Senshū daigaku shuppan, Tokio 2007, s. 12–21. Cho zwraca uwagę na podobieństwa Oran i Naojirō w kontekście obowiązującego systemu rodziny (*ie-seido*) – oboje znajdują się poza systemem jako sieroty.

³⁶⁷ Zob.: Kitagawa Akio, *Yamiyo ron. Toshiue no akujo...*, op.cit., s. 11. Jako nieszczęśliwa sierota, która zmuszona jest radzić sobie w życiu, Oran przypomina nie tylko Naojirō, ale także inne bohaterki opowiadań Ichiyō – Okyō z *Wakaremichi* czy Oriki z *Nigorie*. Bohaterki te różnią się od „Yanaka no bijo” tym, że są bardziej samodzielne i dojrzałe, co przejawia się w próbach zatroszczenia się o własny los.

Poczucie niesprawiedliwości Oran rodzi się także w odpowiedzi na uznanie i sukcesy, jakimi cieszy się Namizaki Tadayou, członek parlamentu, który „wyparł się wszelkich wspólnych planów”, gdy tylko „nad domem Oran zebrały się ciemne chmury” (HIZS 1, s. 329). W karierze pomogło mu niewątpliwie małżeństwo z córką wysoko postawionego urzędnika. Namizaki, osoba publiczna, wcielenie ideału społecznego sukcesu w dobie Meiji, zostaje przeciwstawiony Oran, która w ukryciu rozpamiętuje przeszłość. Jej posiadłość, Matsukawa yashiki, miejsce, w którym czas najwyraźniej się zatrzymał, zwykła być interpretowana jako upiorna³⁶⁸. Nie ma tu żadnych oznak postępującej wkoło modernizacji, co sprawia, że jawi się jako kraina z przeszłości, w której królują wspomnienia.

4.2. Plan zemsty Oran

Zawiązanie akcji opowiadania następuje, kiedy powóz z herbem rodowym posła Namizakiego podjeżdża pod bramę posiadłości Oran. Wagę tej sceny sugeruje również narrator: „Zatrważa serce kobiety, która została zraniona” (HIZS 1, s. 330). Okazuje się, że ten, który kiedyś obiecywał, że pojmie ją za żonę, teraz chce uczynić z Oran swoją utrzymankę. W tym momencie narrator przyjmuje punkt widzenia bohaterki:

Dosyć miała już tego ulotnego świata. Za daleko do Sagano, gdzie mogłaby oblec czarne szaty mniszki. Mogłaby wprawdzie wyrzec się świata i tutaj. Nie chciała jednak przez mężczyznę, którego nienawidziła, potulnie w samotności podziwiać opustoszałych krajobrazów lub na wpół oświecona czytać sutry i składać przed Buddą ofiary. Jeśli miała już postradać zmysły, to niechby przynajmniej dokonała czegoś, co zadziwi wszystkich. Jeśli się jej powiedzie, na wieki zapisze się w pamięci potomnych jak piękny kwiat lub czerwony jesienny liść. Jeśli nie – zadowoli się chwilową sławą, a później niech się już dzieje, co chce. Przerząła ją własna natura, ale stała się taką właśnie przez tego człowieka. Nie będzie żałować ani rozpaczać. Ulotny świat to tylko sen (HIZS 1, s. 330).

Oran odrzuca możliwość pogodzenia się z losem i wstąpienia do zakonu. Jej pragnienie zemsty wynika jednak nie tylko z poczucia niesprawiedliwości, ale także z chęci dokonania czegoś wielkiego, co odcisnęłoby piętno na otaczającej ją rzeczywistości³⁶⁹. W jej życzeniu pobrzmiewają słowa Ichiyō z *Dzienników*: „Gdy skończyłam lat siedem, myślałam z żalem o tym, że moje życie może upłynąć zwyczajnie. Modliłam się o to, by chociaż raz móc osiągnąć coś niezwy-

³⁶⁸ Zob.: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō...*, op.cit., s. 151–152. Maeda Ai uważa, że rosnąca tam sosna stanowi odwołanie do księgi „Yomogi’u” z *Genji monogatari*, i argumentuje, że „sosna” (*matsu*) stanowi tam trop poetycki i symbol prawdziwych uczuć. Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, op.cit., s. 149–150.

³⁶⁹ Shigematsu Keiko zauważa, że Ichiyō nie daje prymatu marzeniom sennym, co często występuje w literaturze. Shigematsu Keiko, *Yume to utsutsu to. Ichiyō shōsetsu ni okeru yume no kōsatsu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 216–233.

kłego” (ZSIN 3, s. 74). W przeciwieństwie do Ichiyō, która marzy o stworzeniu wspaniałego dzieła, Oran chce zadziwić świat rozmachem swojej zemsty.

Plan zemsty bohaterki zostaje ujawniony dopiero pod koniec narracji. Kluczową rolę odgrywa w nim Naojirō, osierocony chłopiec, który dziwnym zbiegiem okoliczności, potrącony najpewniej przez powóz Namizakiego, znalazł się w posiadłości Oran. Wiąż pomiędzy bohaterami zacieśnia się, kiedy spotykają się przypadkiem nad grobem jej ojca. Wówczas Oran zwraca uwagę na podobieństwo ich historii: „Ty też wcześniej straciłeś rodziców. To nas łączy” (HIZS 1, s. 326). W drodze powrotnej kobieta wspiera się na jego ramieniu, co ma wyrażać zażyłość ich relacji. „Ach, jak się cieszę. Opiekujesz się mną dziś jak młodszy brat” (HIZS 1, s. 326) – zauważa przy tym. Jej stwierdzenie symbolicznie włącza Naojirō w krąg jej najbliższych:

Ty też straciłeś rodziców wcześniej. Ja nie pamiętam nawet twarzy matki. Ojciec wychował mnie sam – miłości musiał mieć za dwojga. Jest mi ciężko na co dzień, a w rocznicę jego śmierci nieustannie go wspominam. Chciałabym się czymś zająć, ale nie mogę. Doświadczyłeś kiedyś czegoś podobnego? (HIZS 1, s. 326)

Z każdym gestem i słowem Oran pogłębia analogie pomiędzy swoim losem a życiem chłopca, który reaguje na jej zabiegi bardzo emocjonalnie: „Na te słowa Naojirō wzruszył się do łez” (HIZS 1, s. 326). Dzięki wspólnym doświadczeniom rodzi się między nimi intymna więź, która pozwala bohaterce wyznać to, co przed obcymi skrywa: „(Ojciec) rzucił się do tego stawu, o, tutaj” (HIZS 1, s. 326). Oran tragiczne wydarzenie sprzed pięciu lat relacjonuje tonem dawnego recytatora *katari-be*, nawiązując również do heroicznych wydarzeń z okresu walk rodów Heike i Genji³⁷⁰:

Śpiewają w pieśniach, że na dnie morza znajduje się także stolica... Nie wiem, jak musiała czuć się wdowa-mniszka, kiedy w zatoce Dannoura zabierała cesarza Antoku w morskie odmęty. Ojciec jednak uznał, że dość ma smutków tego świata. Chciał tylko znaleźć miejsce, gdzie mógłby spokojnie zasnąć. Wprawdzie fale huczą na powierzchni stawu, ale na dnie jest pewnie spokój i cisza. W pobliżu górskiej chaty można znaleźć osady, brzeg morza też na nic się nie zda. Uznał więc, że najlepszą kryjówką w chwili, gdy świat ten wydaje się nie do zniesienia, będzie ten staw... (HIZS 1, s. 327)

Spokojna, a zarazem niezwykle barwna opowieść Oran wzrusza Naojirō, który czuje, iż „słowa utknęły mu w gardle” (HIZS 1, s. 327). Opanowanie dziewczyny w zestawieniu z jego wzruszeniem i rozedrganiem sprawia, że młodzieniec czuje względem niej jeszcze większy podziw. „W przeciwieństwie do niego Oran wykazuje się niezwykle męstwem. Jej opowieść sprawiła, że spłynął po nim

³⁷⁰ *Heike monogatari* – to średniowieczna przekazywana w formie tekstu recytowanego (*katari-bon*) opowieść o walkach dwu możnych rodów: Genji (Taira) i Heike (Minamoto), toczonych w latach 1180–1185, która jest najsłynniejszym przykładem tak zwanej opowieści o wojownikach (*gunki mono*) i która przyczyniła się do stworzenia etosu walki, stając się również inspiracją dla wielu późniejszych twórców.

zimny pot, a tymczasem ona sama wydaje się opanowana” (HIZS 1, s. 327) – narrator oddaje punkt widzenia Naojirō. Jego emocjonalna reakcja sprawia, że Oran zmienia ton z intymnego i podniosłego na żartobliwy, a w końcu przeprosza go za swoją nadmierną szczerość: „Och, ależ mi wstyd. Pomyślałam o tobie jak o młodszym bracie i powiedziałam ci, co powinnam zachować tylko dla siebie. Proszę, zapomnij o tej rozmowie” (HIZS 1, s. 327). Jej wypowiedź można jednak traktować również w kategoriach teatralnego monologu. Po raz kolejny wykorzystuje bowiem motyw rodzinnej zażyłości: „Ile masz lat? Dziewiętnaście, dwadzieścia? Wyglądasz niczym mój młodszy brat” (HIZS 1, s. 328). Od relacji siostrzano-braterskiej przechodzi na chwilę do flirtu. „Jak myślisz, ile ja mam lat?” – pyta chłopca kokieteryjnie. „Będzie panienka może o rok, dwa starsza ode mnie...” (HIZS 1, s. 328) – odpowiedź Naojirō najwyraźniej schlebia bohaterce, bowiem jej twarz pokrywa się rumieńcem, na co natychmiast zwraca uwagę narrator, nadając relacji tych dwojga charakter dwuznaczny. „Pochlebiasz mi bardzo. A może żartujesz sobie ze mnie?” (HIZS 1, s. 328) – zdanie Oran zamyka scenę intymnej rozmowy, która poprzez analogię między losami bohaterów buduje ich wzajemną relację. Język, jakim posługuje się Naojirō, dowodzi, iż traktuje on Oran z czcią i oddaniem. Postawa dziewczyny tymczasem wprowadza elementy bliskości z pogranicza miłości między bratem i siostrą oraz flirtu kochanków.

4.3. List z propozycją

Wydarzeniem kluczowym w rozwoju akcji opowiadania jest wspomniane już pojawienie się powozu Namizakiego przed domem Oran. Ów mąż stanu wysłał posłańca do swojej byłej narzeczonej z listem następującej treści:

Czy to przypadkiem nie obojętność sprawia, że nie czynisz mi wyrzutów z powodu długiego milczenia? Miałem na głowie wiele spraw. W sercu myślałem jednak tylko o Tobie. Byłem zaiste w wirze wydarzeń niczym mała łódka na wzburzonym morzu. Dlatego nie mogłem się z Tobą spotkać. Dzisiaj jednak zdołałem się wyrwać i przybyć samotnie do mej kryjówki w Somei. Sama wiesz najlepiej, dlaczego tutaj jestem. Nie musimy się tu lękać, że ktoś nas zobaczy. Chciałbym z Tobą porozmawiać. Proszę, wsiądź do rykszy i przyjedź do mnie. U Ciebie jest zbyt wielu świadków, którzy czujnie obserwują i węszą. Dlatego posyłam rykszę (HIZS 1, s. 333).

Reakcją służącą na list dostojnego posła – pełna radości i ufności – skonstruowana jest z zachowaniem bohaterki. „Spójrz tylko tutaj, Osoyo. Pan Namizaki, jak zawsze, umie czarować” (HIZS 1, s. 334) – zauważa Oran z przekąsem, dowodząc tym samym, że list nie zdołał oczarować jej jak niegdyś. „Dawniej jego listy ujmowały ją i poruszały. Jednak Oran porzuciła już słodkie mrzonki” (HIZS 1, s. 334) – zauważa narrator, a bunt dziewczyny tłumaczy przede wszystkim jej zranioną dumą – „nie pozwoli, by ten nikczemnik, dumny ze swojego statusu, zabawił się jej kosztem” (HIZS 1, s. 334). Wskazuje, że Oran czuje przede wszyst-

kim, iż nie może pozwolić, by z niej kpiono, także przez wzgląd na ojca, który zginął w niesławie. Za tą dumą spadkobierczyni swego rodu kryją się jednak zranione uczucia. Oran czekała na Namizakiego długo, gotowa była nawet spotykać się z nim „pod osłoną nocy” (HIZS 1, s. 334). Mogłaby przystać na status skrywanej przed światem utrzymanki. Jednak przez wiele lat Namizaki nie raczył jej ani razu odwiedzić, nie zaprosił jej także do swojej willi. „Mężczyzna, który kocha prawdziwie, zdolny jest przecież przemierzyć boso setki kilometrów, by zobaczyć swą ukochaną” (HIZS 1, s. 334) – zauważa ze smutkiem Oran, ukazując swoją romantyczną wizję związku³⁷¹. Bohaterka rozumie, że powodem napisania listu była nie miłość, lecz chęć Namizakiego pozbycia się wyrzutów sumienia, które sprawiały, że omijał dotąd okolice jej domu szerokim łukiem. „Chciałby, by żyła w cieniu, z dala od innych ludzi, a on odzyskałby wcześniejszą swobodę” (HIZS 1, s. 334) – wyjaśnia sobie i czytelnikowi motywy Namizakiego.

Reakcji Oran przeciwstawiona jest postawa służącej, która nagli swoją panią, by odpowiedziała pozytywnie na propozycję posła: „Panienko, proszę sobie tego nie lekceważyć. Jest to rzadka okazja. Pan Namizaki może niedługo musieć wracać do pracy” (HIZS 1, s. 334). „Coś podobnego! Uważasz, że powinnam jechać. Naiwna jesteś!” (HIZS 1, s. 334) – gani ją Oran i zabiera się do napisania odmownej odpowiedzi: „Niedawne przeżebienie sprawiło, że nie mogę się Tobie pokazać. Bałabym się, że widząc mnie w takim stanie, straciłbyś mną zainteresowanie. Dlatego wybaczyć, proszę. Do kolejnego spotkania” (HIZS 1, s. 335). Wiadomość Oran napisana jest z wielką zmyślnością – tak, by w żadnym miejscu nie zdradzała tego, co bohaterka myśli. Wykorzystująca list jako medium Oran przypomina Ichiyō kreślącą pełne elegancji i rozważi słowa do Kusaki Yoshitaki w tomach *Chiri no naka*³⁷². Oran – podobnie jak Ichiyō – nie zgadza się na życie na warunkach dyktowanych przez wpływowego mężczyznę, nie chce być „milczącym przedmiotem sztuki”³⁷³.

Wiadomość od dawnego narzeczonego zdaje się przesądzać o dalszych losach Oran i Naojirō³⁷⁴. Podczas gdy bohaterka raz na zawsze żegna się z perspektywą

³⁷¹ Idealizacja miłości to jeden z powodów, dla których Oran może być postrzegana jako bohaterka romantyczna. Niewątpliwie na budowanie jej wizerunku miał wpływ kontakt Ichiyō ze środowiskiem „Bungakukai”, które promowało idee romantyzmu w ówczesnej Japonii. Zob.: Oka Yasuo, *Ichiyō to Bungakukai...*, *op.cit.*, s. 69–75.

³⁷² Zob.: Yamamoto Yoshiaki, *Ichiyō sakuhin ni miru shokan no kinō. Tsūzoku shokanbun to shōsetsu to*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 50–57. Por.: Hiraoka Toshio, *Yūgure no Ichiyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 284–307.

³⁷³ Zob.: Kitada Sachie, *Kokkyō suru onna – Oran. Yamiyo ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yomi-naosu*, red. Shin feminizmu hihiō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 86.

³⁷⁴ Cho Haesuk wskazuje, że wiadomość od Namizakiego determinuje działanie Oran oraz wpływa na zmianę planów Naojirō. Zob.: Cho Haesuk, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū...*, *op.cit.*, s. 22–24. Kitada zauważa z kolei, że Ichiyō często wprowadza na scenę wydarzeń dwu mężczyzn ważnych dla bohaterki, kształtujących i oświeclających jej losy. Zob.: Kitada Sachie, *Kokkyō suru onna – Oran...*, *op.cit.*, s. 95. Bohaterka raniona przez jednego z mężczyzn cierpi i decyduje się wykorzystać drugiego jako narzędzie swojej zemsty. Co ciekawe, wśród wczesnych utworów Ichiyō

awansu społecznego poprzez małżeństwo czy konkubinaty z dobrze sytuowanym mężczyzną, powodowany zazdrością młodzieniec oznajmia, iż odchodzi z porośłego „paprociami pamięci” domu. Wówczas następuje druga, bardzo intymna i emocjonalna rozmowa między bohaterami. Kiedy młodzieniec wyznaje, że wolalby umrzeć, aniżeli kiedykolwiek zaszkodzić Oran, ta podchwytuje jego słowa: „Naojirō, czy ty chciałbyś umrzeć? Naprawdę tak myślisz?” (HIZS 1, s. 337). W odpowiedzi Naojirō wraca do pamiętnego spotkania przy miejscu spoczynku ojca dziewczyny: „Pamięta panienka, jak opowiadała mi o śmierci swego ojca, gdy razem byliśmy w ogrodzie nad stawem. Mówiła panienka, że tylko na dnie tego stawu można znaleźć spokój” (HIZS 1, s. 337). Naojirō, wdzięczny Oran za to, że go ocaliła i że dała mu schronienie, gotów jest poświęcić dla niej swoje życie.

4.4. Rola Naojirō

Wypowiedź Naojirō pozwala Oran po raz pierwszy, jak sama przyznaje, dostrzec wielkość jego uczucia i jego gotowość poświęcenia dla niej. „Pokochałam cię w tej chwili” (HIZS 1, s. 339) – reaguje gwałtownie. Natychmiast jednak powraca do wspomnień o Namizakim:

Zakochałam się w Namizakim. Pomyślisz pewnie teraz, że byłam niestała. Jednak to nie moje serce się odmieniło! Zostałam porzucona jak niegdyś kurtyzana Han³⁷⁵, której wspomnienia niósł jesienny wiatr. Może to głupie, że żywię urazę do tego, który mnie porzucił... (HIZS 1, s. 339)

W odpowiedzi na szczerość Naojirō Oran również wyjawia mu to, co czuje. Pierwszy raz w od śmierci ojca daje upust tłumionym dotąd emocjom. Wyjawia również ciemniejszą stronę swojej natury: „W moim sercu zamieszkały demony i komuś tak dobremu jak ty muszę się wydawać czarownicą. Czy nie znenawidzisz mnie z tego powodu? Nie wystraszysz się?” (HIZS 1, s. 339). Bohaterka jest świadoma mroku we własnym sercu (*kokoro no yami*). Swoje wyznanie wykorzystuje, by pozyskać zrozumienie i wsparcie Naojirō, który ma się stać narzędziem jej zemsty.

Oran podkreśla, jak wielkie wrażenie wywarła na niej deklaracja przywiązania Naojirō: „Jeśli nie zniechęciłeś się do mnie, pozwól, bym w sercu myślała o tobie jak o swoim mężu. Traktuj mnie od dziś jak swoją żonę” (HIZS 1, s. 339). Zmienia sposób, w jaki mówiła dotąd o ich wzajemnej relacji, sugerując, że łączy ich bliskość właściwa mężowi i żonie. Po tych słowach wypowiada swoją proś-

można znaleźć również przykłady tworzenia relacji dwu kobiet i jednego mężczyzny. Zob.: Higuchi Ichijō, *Samidare* (Letni deszcz 1892), [w:] Ichijō Higuchi, *Higuchi Ichijō zenshū*, t. 1, *op.cit.*, s. 97–112.

³⁷⁵ Nawiązanie do sztuki Zeamiego *Hanjo* (Pani Han), która przedstawia szaleństwo z miłości porzuconej przez mężczyznę kurtyzany.

bę: „Jeśli kochasz mnie prawdziwie, zechcesz ofiarować dla mnie swoje życie, prawda?” (HIZS 1, s. 340). Narrator pomija milczeniem reakcję Naojirō, którego możliwe zastrzeżenia antycypuje sama Oran: „Jak okrutne muszą wydać ci się moje słowa, jak bezlitosne me serce. Zwykłego znajomego nigdy bym o to nie poprosiła. Z tobą łączy mnie jednak coś więcej” (HIZS 1, s. 340). Oran powraca do argumentu bliskości, raz jeszcze podkreślając krzywdy doznane od Namizakiego: „Spętał moje serce. Dopóki nie przetnę tych więzi – kto wie, może to jest miłość – nie będę nigdy wolna” (HIZS 1, s. 340). Dowodzi, że Namizaki jest w istocie ich wspólnym wrogiem, tym samym, który potrafił wcześniej Naojirō: „Przejeżdżał najpewniej do swojej willi w Somei i nie chciał, by ktokolwiek zobaczył go przed moją bramą. Dlatego tak szybko uciekł” (HIZS 1, s. 340). Tłumaczy również, że jej pozycja – jako głowy rodu – nie pozwala jej osobiście dokonać zemsty:

Zabiłabym go własnymi rękoma. Jednak – zrozum, proszę – w mojej sytuacji jest jeszcze wiele spraw, o które muszę się zatroszczyć. Nie kieruje mną bynajmniej chciwość – muszę po prostu wypełnić to, co ojciec zalecił w swoim testamencie (HIZS 1, s. 340).

Naojirō, który oddał wcześniej życie w ręce Oran, nie ma takich zobowiązań. Dlatego też kobieta prosi go, by postarał się dla niej zabić posła Namizakiego. W tym momencie chłopiec, który podczas monologu Oran nie zwracał na siebie uwagi narratora, reaguje z całą stanowczością: „Nic więcej nie musi panienka mówić. Zrozumiałem wszystko” (HIZS 1, s. 341). W tonie romantycznym, który dominował także w jego wcześniejszej wypowiedzi, wyraża zgodę na wzięcie udziału w planie Oran: „Do tej pory niczego nie udało mi się w życiu osiągnąć – byłem zwykłym tchórzem. Nie tym razem jednak! Gotów jestem poświęcić życie, słysząc, jak bardzo panienka tego pragnie” (HIZS 1, s. 341). Heroicznie odrzuca propozycję, by po zabójstwie schronić się w Matsukawa yashiki: „Jeśli mnie pochwycą, nie zdradzę za nic w świecie imienia panienki. Niech się panienka nie obawia – wszystko wezmę na siebie. Tylko cudem jakimś – pod opieką bogów – mogę zdołać zbiec. Nawet wówczas jednak nie zobaczymy się już więcej” (HIZS 1, s. 341). Ośmielony czułością Oran dodaje jeszcze: „Nie zniósłbym, gdyby wina spadła również na moją ukochaną. A zatem dziś spotykamy się ostatni raz. Odtąd niech panienka żyje, jakbym w ogóle nie istniał. To już koniec. Zginę z honorem” (HIZS 1, s. 341). Po tych słowach opuszcza posiadłość Oran.

Przedstawiona powyżej scena rozstania bohaterów skłania krytyków do przeciwstawiania zamkniętej w swoim bólu i skupionej na sobie Oran bezinteresownemu i zdolnemu do współczucia Naojirō³⁷⁶. Młodzieniec wielokrotnie i z zapałem podkreśla gotowość oddania za dziewczynę swego życia: „Nie śniłem nawet o tym, by to moje życie – którego postanowiłem się dziś wyrzec – mogło przydać się w wypełnieniu planu panienki” (HIZS 1, s. 340). Oran udaje się przekonać Naojirō, że ich losy są do siebie podobne, a ich cierpienia wspólne, dzięki cze-

³⁷⁶ Zob.: Kitagawa Akio, *Yamiyo ron. Toshiue no akujo...*, op.cit., s. 18.

mu buduje płaszczyznę porozumienia z chłopcem, który staje się narzędziem jej zemsty.

4.5. Nieznane losy bohaterów

Misterny plan Oran ostatecznie nie prowadzi jednak do śmierci Namizakiego. Atak Naojirō nie kończy się powodzeniem, a dalsze losy chłopca nie są znane. Opowiadanie zamyka seria pytań:

Jeszcze dziwniejsze było to, co nastąpiło później w posiadłości Matsukawa. Zaledwie trzy miesiące po tym wypadku bramę wspaniale odnowiono, naprawiono zniszczony trakt. Codziennie gwaro było od pracy ogrodników i cieśli. Czyżby zmienił się właściciel? Jeśli tak, dokąd udali się staruszkowie i Oran? (HIZS 1, s. 343)

Brama, od opisu której rozpoczęła się narracja *Yamiyo*, pojawia się ponownie w zakończeniu. Jednak nie jest to już ta sama zniszczona brama, za którą rzadko stała stopa kogoś innego poza Oran i służącymi jej staruszkami. Jak zauważa Maeda Ai, według którego *Yamiyo* jest opowiadaniem przełomowym dla warsztatu Ichiyō, dawna posiadłość znika niczym „domek z kart” (*karuta no shiro*)³⁷⁷, ogrodzenie zostaje odnowione, a w opustoszałym niegdyś ogrodzie rozbrzmiewają głosy osób, które wprowadzają tam ład, czasem utożsamiany ze społecznymi i politycznymi reformami okresu Meiji³⁷⁸. Taką interpretację wspiera również druga w opowiadaniu wzmianka o pociągu, która klamrowo spina opowieść: „W tych czasach pociągi łączyły różne zakątki, a świat stał się przestronniejszy” (HIZS 1, s. 343). Posiadłość Oran, która wcześniej była wyłączona z obszaru symbolizowanej koleją modernizacji, zostaje weń włączona. Nasuwają się jednak pytania o dalsze losy głównej bohaterki oraz Naojirō. Być może musieli oni zniknąć, ponieważ nie pasowali do nowej epoki. Tym samym zakończenie *Yamiyo* może stanowić punkt wyjścia historii bohaterek późniejszych opowiadań Ichiyō: Oriki czy Okyō, które zmagają się z nową rzeczywistością okresu Meiji³⁷⁹.

³⁷⁷ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 165.

³⁷⁸ Zob.: Kitagawa Akio, *Yamiyo ron. Toshiue no akujo...*, *op.cit.*, s. 21–22. Można interpretować zniknięcie Naojirō i Oran, reprezentujących dawne wartości i pragnienia, dla których nie ma miejsca w nowym ładzie, jako nieuchronne w obliczu nadchodzącej modernizacji.

³⁷⁹ Krytycy japońscy zwłaszcza w ostatnich latach zaczęli zwracać uwagę na powtarzalność poruszanych przez Ichiyō problemów. Nagata Ryūtarō kończy rozważania o *Yamiyo* stwierdzeniem: „może przed sklepem z sake (*meishuya*) (Oran) pokazuje innym swe piękne, umyte włosy”. Tym samym badacz dostrzega komplementarność opowiadanych przez Ichiyō historii. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 120.

5. Wybór drogi w *Wakaremichi*

Zarówno *Dzienniki*, jak i opowiadania Ichiyō mogą stanowić ciekawy komentarz na temat możliwości zarobkowania i kariery, jakie w okresie Meiji były dostępne kobietom³⁸⁰. Obok miłości bowiem jednym z najważniejszych motywów twórczości Ichiyō jest praca podejmowana w celu utrzymania siebie i domu³⁸¹. W istocie *Dzienniki* można uznać w równym stopniu za opowieść o miłości (*ren'ai monogatari*), co za opowieść o drodze do sukcesu (*shusse monogatari*)³⁸². Ichiyō skarży się w nich czasem na swój los, porównując swoją sytuację z sytuacją młodych

³⁸⁰ Na początku okresu Meiji dochodziło do wielu upadków ludzi związanych z rządami Tokugawów, ale także do bezprecedensowych awansów społecznych: kobiety z dzielnic rozrywki urodą i inteligencją mogły torować sobie drogę do wielkiego świata i wiązać się z politykami czy lekarzami. Zob.: Ōkawa Harumi, *Teikō toshitenō kūhaku. Hanagomori shiron*, [w:] Higuchi Ichiyō o yominaosu, red. Shin feminizmu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 65. Z czasem gwałtowność zmian ustalała, a coraz większą rolę w uzyskiwaniu lepszego statusu zaczęło odgrywać wykształcenie. Awans społeczny (*risshin shusse*) zaczął być postrzegany jako wypadkowa dobrego wychowania, wykształcenia i własnego wysiłku. Jako zagadnienie wykazujące się nową dynamiką intrygował wielu pisarzy Meiji. Maeda Ai analizuje dyskurs *risshin shusse* w utworach Kōdō Rohana. Zob.: Maeda Ai, *Kindai nihon no bungaku kūkan: rekishi, kotoba, jōkyō*, Heibonsha, Tokio 2004, s. 127–149. Krytycy zgodnie dostrzegają jednak, że droga do sukcesu przez wykształcenie w czasach Ichiyō była dostępna jedynie mężczyznom. Zob.: Yoneda Sayaka, *Ichiyō sakuhin ni okeru shusse no imi. Wakaremichi o chūshin ni*, „Shōwa joshi daigaku daigakuin nihon bungaku kiyō”, nr 14, Shōwa joshi daigaku, Tokio 2003, s. 3–14. Zob. też: Kan Satoko, *Ichiyō no Wakaremichi. Goshusse to iu onna ni kagirite*, „Kokugo to kokubungaku”, nr 50 (2), 1993, s. 29–42. Kobiety z bogatych domów poprzez edukację mogły zyskiwać status „dobrej żony i mądrej matki” (*ryōsai kempo*) w domu wysoko postawionego mężczyzny. Por.: Hasegawa Kei, *Wakaremichi – Okyō no ‘mekake’ hōkō sentaku no riyū*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 136.

³⁸¹ Wypada się zgodzić z Wadą Yoshie, że Ichiyō wykazuje zainteresowanie kwestiami społeczeństwa, w którym żyje, choć w istocie rozdziały poświęcone wyłącznie problemom społecznym czy politycznym są stosunkowo nieliczne. Wada wyszczególnia je w rozdziale *Hito to jidai*. Zob.: Wada Yoshie, *Ichiyō nikki...*, *op.cit.*, s. 271–296. Kontekst rozważań natury społecznej skłania Enju Kazuo do porównania Ichiyō z Kaneko Kiichim. Zob.: Enju Kazuo, *Tsuppatte shitatakan i kita Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 167–168. Na *Takekurabe* jako wyraz zainteresowania systemem prostytucji i relacją Nowej Yoshiwary do reszty społeczności Tokio zwraca uwagę między innymi Izumi. Zob.: Izumi Reiko, *Higuchi Ichiyō: sono hito to sakuhin. Midori no kunō, suwaku Yoshiwara no kuroi fuchi*, Ikuhōsha, Tokio 2005, s. 76–80.

³⁸² Por.: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 143–145. Danly w swojej psychologicznej analizie *Dzienników* uznaje za pewnik, że Ichiyō rozważała zostanie utrzymanką Kusaki. „To był smutny dzień dla Ichiyō, lata ubóstwa uczyniły ją ostatecznie wyrachowaną (*mean*): knuła za plecami nauczycielki z myślą, by dołączyć do konkurencyjnej szkoły poezji, igrała z myślą zostania utrzymanką”. Zob.: Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves...*, *op.cit.*, s. 105.

i zdolnych mężczyzn, którzy mogli osiągnąć pozycję w świecie dzięki zdobytemu wykształceniu i posiadanym znajomościom. Jej teksty są świadectwem tego, że w okresie Meiji kobiety, zgodnie z ustalonym zwyczajem, awansowały przede wszystkim dzięki małżeństwu lub pozamałżeńskiemu związkowi z wysoko postawionym mężczyzną³⁸³. Opisane przez Ichiyō w *Dziennikach* trudności w znalezieniu dla siebie godziwego zajęcia, które obrazują ograniczoność rynku pracy dla kobiet w tym czasie³⁸⁴, mogą stanowić tło analizy wielu bohaterek jej opowiadań: Omine z *Ōtsugomori* (Wigilia Nowego Roku, 1894), Okyō z *Wakaremichi* (Na rozstaju, 1896), Midori z *Takekurabe* (Porównywanie wzrostu, 1895–1896) czy Oriki z *Nigorie* (Błotnista woda, 1895).

5.1. Opowiadanie poprzez dialog

Wakaremichi (Na rozstajach) zajmuje wyjątkową pozycję wśród opowiadań Ichiyō ze względu na sposób narracji. Nie rozpoczyna się bowiem opisem miejsca akcji czy występujących w nim postaci, w przeciwieństwie do innych utworów, w których wstęp staje się również okazją do gry poetyckimi odwołaniami czy łączenia luźnych skojarzeń. Narrator *Wakaremichi* chowa się za dialogi, jakby przysłuchiwał się jedynie rozmowom głównych bohaterów, z rzadka tylko dając o sobie znać poprzez krótkie komentarze³⁸⁵. W związku z taką budową utworu, jak przyznaje Abe Kazue w posłowniu do tłumaczenia tego utworu na współczesny japoński, trudno odpowiedzieć na pytanie, kto właściwie opowiada tę historię³⁸⁶. Relację bohaterów czytelnik poznaje przede wszystkim poprzez ich wzajemne rozmowy oraz gesty.

Wakaremichi otwiera dialog, który staje się równocześnie oknem na świat opowiadania³⁸⁷. Późnym wieczorem daje się słyszeć pukanie w szybę i wołanie: „Okuyō! Okuyō!”. „Kto tam? Już się położyłam. Proszę przyjsz jutro” (HIZS 2, s. 133) – odpowiada bohaterka, a narrator komentuje krótko: „Skłamała”. Jej kłamstwo nie ma jednak na celu odesłania gościa stojącego pod drzwiami jej

Listę pożyczek odnotowanych także w *Dziennikach* można znaleźć zestawioną w: Fukuma Yoshihiro, *‘Higuchi Ichiyō nikki’ o sūryō to shite bunseki shite miru to*, Mawari jūmin no kai, Tokio 1995.

³⁸³ Zob.: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 258–259.

³⁸⁴ Por.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 88–93.

³⁸⁵ Kawamura uznaje dialog za główny sposób narracji *Wakaremichi*. Zob.: Kawamura Seiichirō, *Wakaremichi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 82–86. Izuhara wskazuje na wieloznaczną możliwość zaledwie sugerowanych reakcji i gestów bohaterów. Zob.: Izuhara Takatoshi, *Ichiyō shōsetsu ni okeru ‘shigusa’ – Wakaremichi o chūjiku ni*, „Kokugo kokubun”, t. 74 (11), 2005, s. 1–15.

³⁸⁶ Zob.: Abe Kazue, *Yakusha atogaki*, [w:] *Takekurabe. Gendai goyaku Higuchi Ichiyō*, Kawade shobō shinsha, Tokio 2004, s. 286–288.

³⁸⁷ Tanaka zauważa, że sposób rozpoczęcia opowiadania sprawia, iż czytelnik zostaje wrzucony w sam środek wydarzeń, zyskując pozycję słuchacza i obserwatora relacji bohaterów. Zob.: Tanaka Yūko, *Higuchi Ichiyō ‘iya da!’ to iu*, Shūeisha, Tokio 2004, s. 123.

mieszkania; jest raczej żartem, który zdradza bliskość relacji łączącej bohaterkę z przybyszem. „To nic, że się położyłaś. Wstań i otwórz. To ja. Kichizō ze sklepu z parasolami” (HIZS 2, s. 133) – gość nie wydaje się w najmniejszym stopniu przejęty wstępną odmową. Wkrótce też zostaje wpuszczony do domu i udaje się prosto do kuchni w poszukiwaniu łakoci. Jego zachowanie świadczy o tym, że jest tam częstym bywalcem i czuje się jak u siebie.

Bohaterka Okyō, która wiosną minionego roku przeprowadziła się do jednej z uboższych dzielnic Tokio, przedstawiona jest czytelnikowi jako zdolna i pracowita krawcowa, która „szyła wszystko z wielką wprawą” (HIZS 2, s. 138). Dziewczyna wydaje się też osobą bardzo otwartą i towarzyską, dbającą o dobre stosunki z sąsiadami. Wyjątkową serdecznością darzy pracowników sklepu z parasolami, którego właściciel wynajmuje jej mieszkanie:

Chłopcy, jeśli macie coś do szycia, załatania – przynieście to do mnie. U was w domu jest wielu ludzi i gospodyni na pewno nie ma nawet chwili, by sięść do szycia. Ja zawsze i tak pracuję – nie wypuszczam igły z rąk – jeden szew więcej nie robi różnicy. Mieszkam sama, więc nie mam z kim porozmawiać – ranki i wieczory upływają mi w samotności. Możecie zawsze przyjść mnie odwiedzić (HIZS 2, s. 138).

Skierowana do pracowników sklepu wypowiedź dowodzi pogodnego usposobienia oraz uczynności Okyō, zdradzając równocześnie jej wielką samotność.

5.2. Relacja szwaczki i sieroty

Ichiyō w charakterystyczny dla siebie sposób wykorzystuje analogie między losami bohaterów, by nakreślić ich sylwetki. Kichizō – nastoletni chłopiec, sierota przygarnięty przez właścicielkę sklepu, który odwiedza Okyō – jest tak samo wyobcowany i samotny jak ona³⁸⁸. Narrator podkreśla, że kobieta z radością oczekuje wizyt chłopca wieczorami po pracy:

Czy ktokolwiek inny mógłby odwiedzić ją wieczorem, w nocy nawet, a ona otworzyłaby mu drzwi w koszuli nocnej i powitała, mówiąc: „Nie odwiedziłeś mnie dzisiaj. Co się stało? Martwiłam się...”? I jeszcze wzięła za rękę i wprowadziła do domu? Nikt inny! Tylko Kichizō ze sklepu z parasolami! (HIZS 2, s. 139)

Towarzystwo chłopca sprawia bohaterce radość, mimo że oboje reagują zupełnie inaczej na problemy, którym przychodzi im na co dzień stawiać czoła. Okyō jest łagodna i skora do pomocy, Kichizō buntowniczy i chowający urazy. Spotkania w mieszkaniu Okyō są dla niego ucieczką od kpín w pracy w świat marzeń

³⁸⁸ Krytycy zwykli podkreślać matczyne, opiekuńcze zachowanie Okyō wobec chłopca. Por.: Yamazaki Makiko, *Surechigau monogatari*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizmu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 190–192.

o bliskiej relacji z drugim człowiekiem³⁸⁹. Chłopcu udaje się zdobyć sympatię kobiety, która okazuje mu czułość i opiekuńczość:

Kiedy następnym razem będziesz miał atak złości i będziesz chciał kopnąć białego psa ze sklepu naprzeciw, przyjdź tutaj. Dam ci drewniany młotek i będziesz mógł wyżyć się na kamieniu folusznym. W ten sposób ludzie nie będą żywić do ciebie niechęci, a i mnie pomożesz. Upieczemy dwie pieczenie na jednym ogniu (HIZS 2, s. 138).

Bohaterów zaczyna łączyć bliska więź, przypominająca relację brata i siostry, którą niektórzy badacze porównują do zarysowanego w *Dziennikach* związku młodego pisarza Baby Kochō i Ichiyō³⁹⁰. Idąc tym tropem, Tanaka Yūko podkreśla brak erotycznego napięcia między bohaterami *Wakaremichi*, nazywając ich świat „światem bez płci” (*sei no nai sekai*)³⁹¹.

Romantycznego zaangażowania Kichizō nie można jednak całkowicie wykluczyć. Koledzy w pracy kpią z niego, że stale przebywa u krawcowej i że o niej tylko mówi. „Zupełnie odwrotnie niż wspaniały Chōemon! Wyobraźcie sobie... zaczyna się przedstawienie *Katsuragawa*, a tutaj on na plecach Ohan!” (HIZS 2, s. 139) – szydzą, nawiązując do znanego w czasach Ichiyō przedstawienia teatru lalek zatytułowanego *Katsuragawa renri no shigarami* (Grobla na rzece Katsura albo kajdany miłości, 1776), w którym bohater Chōemon zakochuje się w znacznie młodszej od siebie Ohan, a kiedy ta zachodzi z nim w ciążę, razem z nią popełnia samobójstwo³⁹². W pamięci widzów zapisała się zwłaszcza scena ucieczki kochanków tuż przed śmiercią, w której Chōemon przenosi Ohan na plecach przez rzekę. Koledzy dostrzegają dzielącą Kichizō i Okyō różnicę wieku oraz różnicę wzrostu, która skłania ich do odwrócenia tej relacji. „Ten cherlak wystawałby tylko trochę ponad związanym na plecach pasem dziewczyny niosącej go przez rzekę. Ha, ha! Jaki on śmieszny! To dopiero byłaby farsa!” (HIZS 2, s. 139) – drwią z chłopca, sugerując nie tylko, że Okyō jest wsparciem dla niego, ale również, że może istnieć między nimi romantyczne uczucie³⁹³.

Kichizō jest dumny z zażyłej więzi, jaka połączyła go z Okyō. „Nikt oprócz mnie nie wie nawet, jakie słodczyce włożyła dziś do miski w kredensie i ile ich

³⁸⁹ W poszukiwaniu w drugiej osobie, a raczej jej ideale, ucieczki przed okrucieństwami świata Kichizō przypomina również bohatera *Koto no ne* (Dźwięki koto, 1893). Zob.: Yagi Mizuho, *Koto no ne*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 76. Płaszczyną porównania obu opowiadań jest idealizm bohaterów. Młodzieniec z *Koto no ne*, również sierota opuszczona przez wszystkich, odkrywa w muzyce swoje schronienie przed cierpieniami i pogardą ze strony innych. Zob.: Sakakibara Yoshibumi, *Wakaremichi*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 81–83.

³⁹⁰ Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*..., *op.cit.*, s. 126–133.

³⁹¹ Zob.: Tanaka Yūko, *Higuchi Ichiyō 'iya da!' to iu*..., *op.cit.*, s. 132–135.

³⁹² Zob. Tsuchida Mamoru, *Katsuragawa renri no shigarami no jissetsu to sono seiritsu*, „Ehime daigaku kiyō”, 9 (A), 1963, s. 21–35.

³⁹³ Interpretacja związku bohaterów jako relacji romantycznej (nawet jednostronnego zaangażowania Kichizō) jest nieczęsta. Możliwość takiego odczytania wskazuje jednak Chida. Zob.: Chida Kaori, *Wakaremichi ron. Okyō no gensetsu o megutte*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 178–195.

jest” (HIZS 2, s. 139) – przechwala się swymi regularnymi wizytami u krawcowej. Porównuje siebie z innymi, dla których kobieta jest mniej serdeczna: „Spójrzcie tylko na tego łysego lichwiarza! Smali cholewki do Okyō i zleca jej różne prace, żeby tylko znaleźć pretekst do odwiedzin” (HIZS 2, s. 139). Wprawdzie lichwiarz często przesyła Okyō „a to fartuszek, a to kołnierzyk, a to pas” (HIZS 2, s. 139) – najwyraźniej próbując pozyskać jej sympatię – jednak kobieta traktuje go z dystansem.

5.3. Znaczenie sukcesu

Podczas jednej ze swych wizyt Kichizō oświadcza zawadiacko, że chce przymierzyć noworoczny strój, który Okyō właśnie wykańcza dla lichwiarza mieszkającego za rogiem. Dziewczyna protestuje: „Nie opowiadaj głupstw. Mówią przecie, że kto założy strój na kogoś innego skrojony, nigdy nie odniesie w życiu sukcesu. Czy chcesz w tak młodym wieku zamknąć sobie drogę do kariery?” (HIZS 2, s. 134). Okyō, nawiązując do przesądu zakazującego noszenia cudzego ubrania, poucza chłopca o istotności społecznego awansu. Jej przestroga kieruje rozmowę ku zagadnieniu indywidualnych ambicji.

Kichizō reaguje natychmiast: „Awanse to nie dla mnie. Co mi szkodzi, że to należy do kogoś innego. Wystarczy mi, że przymierzę” (HIZS 2, s. 134). W jego odpowiedzi wyczuwalny jest ton rezygnacji. Jako sierota niegdyś przygarnięta przez właścicieli sklepu z parasolami musi pracować od rana do wieczora, by zarobić na swoje utrzymanie. Nie został dobrze wychowany, nie posłano go do szkół. Ma charakterystyczną posturę: „wąskie plecy i drobną buzię” (HIZS 2, s. 134)³⁹⁴. Los poskąpił mu nawet wzrostu, który można również interpretować jako symboliczny wyraz pozycji w społecznej hierarchii. „Miał wprawdzie szesnaście lat, ale wyglądał na nie więcej niż jedenaście, dwanaście” (HIZS 2, s. 134) – dowiadujemy się w toku narracji. „Karzeł” (Issunbōshi) – tak nazywają Kichizō w pracy³⁹⁵. Chłopiec nie spełnia również ostatniego z warunków osiągnięcia sukcesu w modernizującym się społeczeństwie – nie jest ambitny. W swojej sytuacji nie tylko uznaje awans za niemożliwy, ale również buntuje się przeciw niemu:

Po prostu... Nawet gdyby ktoś przyszedł i chciał mi w tym pomóc... Mnie jest dobrze tak, jak jest. Lubię to, gdzie jestem i co robię. Nie ma nic lepszego niż oliwienie parasoli. Od urodzenia byłem przeznaczony do prostego ubrania z wąskimi rękawami do pracy i wąskim pasem. Dla mnie zdobyczą jest to, co uda mi się wycisnąć z drobnych, kiedy pošlę mnie

³⁹⁴ Może to dodatkowo implikować brak przebojowości, jako że we współczesnym japońskim określenie „mieć szeroką twarz” (*kao ga hiroi*) oznacza znaczne wpływy (polskim odpowiednikiem byłoby „mieć szerokie plecy”).

³⁹⁵ Można dostrzec podobieństwa pomiędzy Kichizō a postacią Karła znaną z ludowych przekazów *otogizōshi*. Por.: Yamazaki Makiko, *Surechigau monogatari...*, *op.cit.*, s. 180–184.

po cierpki sok z persymon. Będzie osiągnięciem, jeśli trafię kiedyś do celu strzałą wystrzeloną z bambusowej tuby podczas święta (HIZS 2, s. 134).

Kichizō, którego narrator określa jako „bystrego chłopca” (HIZS 2, s. 134), wyznaje Okyō, że nie chce osiągnąć nic ponad to, co już ma w życiu. Oczywiście możliwości awansu dla niego – sieroty, o niskim wzroście, bez pieniędzy, wykształcenia i znajomości – są z założenia ograniczone³⁹⁶. Dlatego w jego buntowniczej wypowiedzi można odnaleźć również gorycz, którą symbolicznie oddaje fraza *shibu o kai ni iku toki* (dosł. „kiedy idę kupić cierpki sok”). Ideogram *shibu* oznacza zarówno „cierpki”, jak i „zgorzkniały”, „niezadowolony”. Chłopak postrzega swoją obecną sytuację jako z góry mu przeznaczoną. Wierzy, że samotność jest mu pisana. Brak rodziców i krewnych (a także jakiegokolwiek wiści na ich temat) dodatkowo pogłębia jego poczucie zagubienia i niepewności:

Koledzy kpią ze mnie, że położono mnie pod mostem zaraz po urodzeniu. Może to i prawda. W takim razie jestem dzieckiem żebraków. Może moi rodzice to włóczędzy. Ktoś z tych, co w łachmanach przechodzą ulicą, może być moim krewnym, kto wie. Możliwe nawet, że ta kulawa staruszka o jednym oku, która każdego ranka przychodzi tu na żebrzy, jest także kimś z mojej rodziny (HIZS 2, s. 136).

Brak wiedzy na temat własnego pochodzenia dręczy chłopca, ale pozwala mu również na fantazjowanie o możliwej więzi rodzinnej z Okyō³⁹⁷. Kichizō tłumaczy sobie swoją sytuację podłym pochodzeniem rodziców, o których nic nie wie. Żarty kolegów z pracy na ten temat nie przeszkadzają mu jednak tak bardzo jak myśl, że Okyō mogłaby odciąć się od niego na wieść o jego pochodzeniu. „Okyō, czy gdybym rzeczywiście był dzieckiem żebraków, nadal byłabyś dla mnie miła? Zechciałabyś na mnie w ogóle spojrzeć?” (HIZS 2, s. 136) – pyta przejęty podczas jednej z wizyt. Odpowiedź bohaterki uspokaja go jednak. Okyō podkreśla, że dla niej nie jest ważne pochodzenie Kichizō, ale to, co on sam robi ze swoim życiem. Jej słowa można uznać za parafrazę nowoczesnej idei społecznego awansu w okresie Meiji. „Nawet jeśli jesteś wyrzutkiem albo żebrakiem, nie przeszkadza

³⁹⁶ Zdaniem Tomatsu *Wakaremichi* przedstawia dwa skrajnie różne ujęcia możliwości odniesienia sukcesu i jego znaczenia w życiu. Zob.: Tomatsu Izumi, *Kōsa shita 'jikan' no imi. Wakaremichi no yukue*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1998, s. 108–109.

³⁹⁷ „Ach, tak? Czyli to niemożliwe. Och, cudnie byłoby, gdyby zjawił się ktoś taki jak ty i powiedział, że jest moją rodzoną siostrą. Uwiesiłbym się jej na szyi. Później mógłbym nawet umrzeć. Co mi tam! Czyżbym narodził się z kłody drewna? Do tej pory nie spotkałem nikogo z mojej rodziny, Tyle razy już o tym myślałem... Jeśli mam do końca życia nie spotkać żadnego z krewnych, mogę równie dobrze już teraz zejść z tego świata. Tak byłoby łatwiej, prawda? Mimo wszystko jednak nadal chcę żyć. Jak to możliwe? Wiesz, miałem kiedyś taki dziwny sen. Wydawało mi się, że ci, którzy byli do tej pory dla mnie dobrzy, okazali się moją matką, ojcem, siostrą i bratem. I wtedy zachciało mi się jeszcze żyć. Może za rok, kto wie, ktoś opowie mi wreszcie moją historię. Z tą myślą tylko oliwię codziennie żmudnie parasole. Czy jest na tym świecie jeszcze ktoś taki dziwny jak ja... Nie mam błędnego pojęcia, kto jest moją matką czy ojcem. Czy może dziecko przyjść na świat bez rodziców? Dziwadło ze mnie wielkie...” (HIZS 2, s. 137).

mi to wcale” (HIZS 2, s. 137) – mówi bohaterka, która próbuje dodatkowo zmotywować chłopca do działania: „Cóż z tego, że nie masz rodziców i rodzeństwa. Nikt ci nic nie zarzuci, jeśli tylko będziesz chciał coś osiągnąć w życiu. Dlaczego mówisz jak słabeusz?” (HIZS 2, s. 137). Jednak Kichizō – który na co dzień spotyka się z kpina i pogardą innych – nie podziela jej entuzjazmu: „Nie, ja jestem do niczego. Do niczego mnie nie ciągnie” (HIZS 2, s. 137) – wyznaje. „Nie odniosę sukcesu, nawet przez przypadek” (HIZS 2, s. 134) – mówi zrezygnowany.

Swój los Kichizō przeciwstawia sytuacji Okyō: „Ty to co innego – jesteś wspaniała. I już niedługo szczęście przyjedzie do ciebie w pięknym powozie” (HIZS 2, s. 135) – mówi. Używa określenia *izen ga rippana hito* (dosł. „jesteś od początku wspaniała”), co może wskazywać, że Okyō – tak jak inne bohaterki opowiadań Ichiyō – pochodzi ze zubożałej rodziny samurajskiej. Tak twierdzi Matsusaka Toshio, powołując się na zachowaną wersję opowiadania, w której Okyō mówi wprost o swoim arystokratycznym pochodzeniu³⁹⁸. Obraz powozu konnego (*basha*), jaki przywołuje Kichizō, jest również brzemienny w konotacje. To częsta w utworach Ichiyō metafora kobiecego sukcesu, pojawiająca się między innymi w *Jūsan 'ya* (Trzynasta noc, 1895) i *Ware kara* (Przeze mnie, 1896), która wiąże się z poglądem, że o ile mężczyzna powinien wywalczyć swój sukces w życiu, o tyle kobiecie pozostaje czekać, aż przyjedzie po nią karoca i zabierze ją do pałacu, w którym mieszka jej przyszły mąż lub kochanek.

Kichizō jest świadomy implikacji swoich słów, dlatego tłumaczy: „Nie chodzi mi o to, że pojedziesz do kogoś na utrzymanie. O, co to, to nie. Nie zrozum mnie źle” (HIZS 2, s. 135). Stara się odciąć od kontekstu, z jakiego obraz wyrósł. Okyō obraca jednak jego poważną wypowiedź w żart: „Zamiast pięknego powozu z końmi przyjedzie po mnie piekielny wóz. Nic, tylko pali mnie w piersi” (HIZS 2, s. 135). Twierdzi, że spodziewa się raczej *hi no kuruma* (dosł. „ognisty wóz”), który według buddyjskiej mitologii przynależy do piekielnej otchłani, aniżeli poprawy swego nędznego losu (sformułowanie *hi no kuruma* oznacza również przenośnie skrajnie trudną sytuację finansową)³⁹⁹.

³⁹⁸ Zob.: Matsusaka Toshio, *Chichi ni suterareta watashi wa ochiba...*, *op.cit.*, s. 175–176.

³⁹⁹ Innego znaczenia nabiera powóz w kontekście sukcesu mężczyzny. Widać to chociażby na przykładzie snu Chiyo z *Yamizakura*: „Wtedy Chiyo uśmiechnęła się do niego promiennie, pociągnęła go za rękaw i rzekła: «Wiesz, Ryō, wczoraj miałam szczęśliwy sen. Śniło mi się, że ukończyłeś szkołę, miałeś na głowie taki wysoki kapelusz i siedziałeś w pięknie zdobionym powozie. Zajechałeś nim przed jakiś budynek w stylu europejskim». «Sny miewają odwrotne znaczenia. Może jakiś powóz potrąci mnie przez przypadek» – roześmiał się na głos Ryōnosuke. Chiyo zmarszczyła swe piękne brwi: «Nawet nie mów takich strasznych rzeczy. Dziś jest niedziela i nie wolno ci już nigdzie wychodzić». Chociaż takie przesady nie przystoją wykształconej pannie, Chiyo była przekonana o ich słuszności” (HIZS 1, s. 4). Atrybutami sukcesu mężczyzny są: zachodni kapelusz i piękny powóz, którego znaczenie różni się jednak od powozów symbolizujących sukces kobiety. Powóz Ryōnosuke oddaje bowiem stan jego własnej zmożności i oznacza mobilność, przemieszczanie się do miejsca dobrze płatnej i cenionej w społeczeństwie pracy.

5.4. Proroctwo Kichizō

Słowa Kichizō okazują się prorocze. Opowiadanie kończy się klamrowo – rozmową dwojga bohaterów:

- Okyō, skąd wracasz? Mówiłaś przecież, że dziś i jutro będziesz bardzo zajęta – bez przerwy nawet na posiłek. Ktoś miał dla ciebie zlecenie? – pytał, nie kryjąc swej podejrzliwości.
- Udałam się z jedną wcześniejszą noworoczną wizytą – odpowiedziała jak gdyby nigdy nic.
- Nie kłam. Kto przyjmuje gości z noworoczną wizytą trzydziestego? Byłaś może u kogoś z rodziny?
- No tak. Nieoczekiwanie przyszło mi udać się do rodziny. Wiesz, jutro wyprowadzam się z bocznej uliczki. Tak nagle, wiem. Musisz być zdumiony... Ja sama ciągle nie dowierzam. Ciesz się jednak ze mną. Nie dzieje się nic złego (HIZS 2, s. 140).

Kichizō wyczuwa, że musiało się wydarzyć coś wyjątkowego: Okyō wygląda inaczej niż zwykle, ale trudno mu uchwycić różnicę. Jego podejrzenia wzbudza też fakt, że spotyka ją na spacerze, mimo że wcześniej zarzekała się, że będzie bardzo zajęta ze względu na obowiązki związane z końcem roku. Czas akcji *Wakaremichi* nasuwa skojarzenia z przedstawioną również w *Ōtsugomori* koniecznością spłacania zaciągniętych w ciągu roku długów⁴⁰⁰. Podejrzliwość chłopca wzrasta, kiedy bohaterka próbuje wymówić się mało prawdopodobną wcześniejszą wizytą u rodziny. Ostatecznie dziewczyna przyznaje, że wyprowadza się z uboższego mieszkania, gdzie dotąd pracowała jako krawcowa. „Stało się tak, jak kiedyś mówiłaś. Szczęście przyjechało po mnie w pięknej karocy” (HIZS 2, s. 140) – tłumaczy Kichizō. Jej odpowiedź nie uspokaja jednak chłopca, który reaguje gwałtownie⁴⁰¹:

Okyō, nie musisz chyba udać się w jakieś parszywe miejsce, co? Hanji ze sklepu kiedyś kpił tak sobie. Podobno szwaczka Okyō ma iść na służbę do jakiegoś bogatego domu. Załatwił jej to wuj – ten, co masuje ludzi przy targu z warzywami. Za stara jest jednak na pokojówkę. Nie będzie też przecież tam szwaczką ani posługaczką pani domu. Z pewnością będzie utrzymanką – będzie przechadzać się w okryciu z frędzlami i upinać wy-

⁴⁰⁰ W kontekście czasu akcji *Ōtsugomori* decyzja bohaterki może się jawić również jako wynik trudności finansowych i konieczności spłaty długów. Por.: Aichi Mineko, *Wakaremichi ron – Ichiyō fune no ukiyo nari keri*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 101.

⁴⁰¹ Takitō podkreśla niezdolność Kichizō do zrozumienia motywów bohaterki. Wpisuje również *Wakaremichi* w kontekst społecznej debaty o utrzymankach, konkubinach (*mekake*), porównując opowiadanie Ichiyō również z *Gēsiami* (Gan) Moriego Ōgaia. Zob.: Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku seisei to tenkai...*, *op.cit.*, s. 228–229. Yoneda z kolei podkreśla ponownie dwie drogi do sukcesu – przez naukę, edukację (*gakumon*) i przez użycie własnej seksualności. Dostrzega również ironię w nazywaniu aktu sprzedawania swojego ciała na utrzymanie „sukcesem” czy „społecznym awansem”. Zob.: Yoneda Sayaka, *Ichiyō sakuhi ni okeru shusse no imi...*, *op.cit.*, s. 12–13. Hasegawa z kolei zauważa, że zmiana w postrzeganiu konkubin, jaka widoczna jest w publicznej debacie okresu Meiji, zostaje odzwierciedlona w negatywnej ocenie bohaterki *Wakaremichi* przez Kichizō. Zob.: Hasegawa Kei, *Wakaremichi – Okyō no ‘mekake’ hōkō sentaku no riyū...*, *op.cit.*, s. 137.

soko loki. No, ale czemu niby taka piękność miałaby całe życie spędzić jako szwaczka... O, tak mówił mi na złość. Powiedziałem wtedy, że to nieprawda, że musiał się przesłyszeć. I pobiliśmy się. Czy ty jednak tam idziesz? Naprawdę idziesz do tego bogatego domu? (HIZS 2, s. 140–141)

Kichizō obawia się, że Okyō zamierza zostać czyjąś utrzymanką⁴⁰². Taka myśl mogła zrodzić się u niego już wcześniej pod wpływem plotek szerzonych przez syna właściciela sklepu z parasolami. Wcześniejszą wypowiedź chłopca o powozie konnym można zatem uznać za wyraz jego obaw, a na poziomie konstrukcji opowiadania za antycypację losu bohaterki. „To nie jest tak, że chcę tam iść. Muszę jednak...” (HIZS 2, s. 141) – Okyō potwierdza podejrzenia Kichizō. Ukryty w cieniu jej wypowiedzi bogaty patron bywa czasem porównywany do opisanego w *Dziennikach* wróżbity Kusaki⁴⁰³.

5.5. Marzenia o jedwabiaczce

Chłopiec gwałtownie neguje znaczenie i rangę odniesionego wybraną przez Okyō drogą sukcesu: „Nie wiem, może to dla ciebie awans, ale nie idź tam, proszę!” (HIZS 2, s. 141). Nalega, by dziewczyna zmieniła swoją decyzję, tłumacząc, że nadal może pracować jako krawcowa. Okyō jednak opouje:

Mam już dosyć prania i szycia... Wszystko inne już lepsze od tego. Choćby i życie na czymś utrzymaniu. Moja sytuacja jest opłakana. Pomyślałam, że ja także chciałabym przejść przez życie w pięknym jedwabnym kimonie, choćby miało być zbrukane (HIZS 2, s. 141).

Okyō mówi o trudach swojej pracy i niepewności jutra, co czyni ją podobną ciotce Omine z *Ōtsugomori*, która „bierze do domu szycie i pracuje, aż palce jej krwawią, jednak więcej niż dziesięć senów na dzień nie zarobi” (HIZS 2, s. 385). O ile jednak ciotka Omine może liczyć na współczucie i zrozumienie męża, o tyle samotna Okyō nie ma nikogo, kto by ją próbował zrozumieć. Narrator nie pozwala jej nawet przemówić inaczej niż w rozmowie z chłopcem, którego idealizm i nieprzejednanie stają się podstawą osądu jej wyborów.

Bohaterka mówi o pragnieniu wygodniejszego życia, którego wyrazem staje się jedwabne kimono⁴⁰⁴. Wymarzony przez nią strój kontrastuje w tej scenie z ro-

⁴⁰² W istocie – jak wskazuje Seki Reiko – Okyō wybiera los niedookreślony: pomiędzy żoną a kurtyzaną czy kelnerką (*shakufu*). Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 77.

⁴⁰³ Por. Kimura Masayuki, *Kōki Ichiyō bungaku ni Kusaka no kage*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito*, red. Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfū 2004, s. 37.

⁴⁰⁴ Decyzja Okyō interpretowana jest w skrajnie różny sposób – albo jako pasywna postawa kogoś, kto nie potrafi samodzielnie przeciwstawić się trudnościom losu i musi szukać oparcia w innych, albo jako aktywne działanie kogoś, kto podąża za własnymi pragnieniami. Por.: Aichi Mineko, *Wakaremichi ron – Ichiyō fune no ukiyo nari keri...*, *op.cit.*, s. 98–105. Wydaje się jednak, że Okyō łączy obie postawy, które tylko pozornie są przeciwstawne. Pragnie bowiem tego, co w jej warunkach i jej zdaniem zapewnić jej może tylko pomoc zamożnego mężczyzny.

boczym ubraniem Kichizō⁴⁰⁵. Bohaterka, która dotąd zarabiała na życie szyciem dla innych, marzy o wspanialej szacie, nawet jeśli miałyby ona być „zbrukana” (*kusare chirimen kimono*)⁴⁰⁶.

Decyzja Okyō budzi gwałtowny sprzeciw chłopca, który w jednej chwili zaczyna postrzegać ją jako kogoś obcego⁴⁰⁷. Trudno oprzeć się wrażeniu, że powoduje nim przede wszystkim rozgoryczenie na myśl o własnej samotności⁴⁰⁸. Chłopiec, który sam odsuwa od siebie rozważania o społecznym awansie, nie próbuje nawet zrozumieć Okyō⁴⁰⁹. Może dlatego, że nie jest zainteresowany tym, co Okyō naprawdę czuje⁴¹⁰. Jego reakcja może jednak również wynikać z jego prostolinijnej natury – narrator nie bez przyczyny określa go jako „prawego, niewinnego” (*keppaku*, HIZS 2, s. 142). W świecie ideałów, który jest dla Kichizō ucieczką przed okrucieństwami codzienności, nie ma możliwości, by wybór Okyō zyskał uznanie. Decyzja bohaterki oznacza koniec spotkań w jej domu, który stał się dla Kichizō schronieniem przed zewnętrznym światem. „Nawet kiedy stąd odejdę, nie zostawię ciebie samego. Jesteś mi jak brat. Boli mnie, że odwracasz się ode mnie” (HIZS 2, s. 143) – Okyō prosi chłopca o zrozumienie, ale ten nie akceptuje kompromisów⁴¹¹. Z chwilą, kiedy pojmuje, że decyzja dziewczyny jest nieodwracalna, odchodzi. „Okyō, proszę, zabierz ode mnie ręce” (HIZS 2, s. 143) – mówi rozżalony.

Scena rozstania jest brzemienna w skutkach dla obojga bohaterów⁴¹². Pomiedzy pytaniem Kichizō: „Okyō, jesteś?” (HIZS 2, s. 133), otwierającym opowiadanie, a jego słowami na zakończenie: „Okyō, proszę, zabierz ode mnie ręce”

⁴⁰⁵ Zob.: Chida Kaori, *Wakaremichi ron. Okyō no gensetsu o megutte...*, *op.cit.*, s. 187.

⁴⁰⁶ Tę wypowiedź bohaterki badacze przeciwstawiają jej innemu stwierdzeniu: „to nie tak, że chcę”, wskazując na niejednoznaczność, na możliwą sprzeczność jej motywów. Por.: Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 127–153.

⁴⁰⁷ Kichizō przedstawiany jest czasem jako dziecko, które nie może dorosnąć, co w opowiadaniu symbolicznie oddaje również jego niski wzrost. Por.: Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 174.

⁴⁰⁸ W fakcie, że Kichizō buduje swoją wypowiedź, wyliczając wszystkie osoby, które były dla niego dobre, a które odeszły, Chida Kaori dostrzega jego poszukiwanie pomocy i wsparcia dla siebie. Zob.: Chida Kaori, *Wakaremichi ron. Okyō no gensetsu o megutte...*, *op.cit.*, s. 183.

⁴⁰⁹ Hata dostrzega, że brak zrozumienia bohaterki ze strony Kichizō paradoksalnie potęguje empatię czytelnika. Zob.: Hata Yūzō, *Hisan shōsetsu toshitenō Ichiyō sakuin*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2006, s. 160–176. Idąc tym tropem, można również dowodzić, że brak głosu udzielonego bohaterce w narracji paradoksalnie jest apelem do czytelnika o jej zrozumienie.

⁴¹⁰ Zob.: Yamamoto Kinji, *Deawanai kotoba no wakare. Wakaremichi o yomu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 212.

⁴¹¹ Bezkompromisowość Kichizō jest przez Ichiyō wraz z poprawkami nanoszonymi na kolejne wersje opowiadania. Zob.: Tomatsu Izumi, *Kōsa shita 'jikan' no imi...*, *op.cit.*, s. 107. Badania nad niepublikowanymi wersjami opowiadania wskazują także, że w tekście A głównym bohaterem jest Kichizō, który w pierwszej wersji jest postacią bardziej odważną, zdeterminowaną. Por.: Tomatsu Izumi, *Fukusū no tekisuto e...*, *op.cit.*, s. 286. Wydaje się zatem, że z czasem Kichizō zmieniany jest tak, by stwarzać kontrast z postawą Okyō.

⁴¹² Zob.: Aichi Mineko, *Wakaremichi ron – Ichiyō fune no ukiyo nari keri...*, *op.cit.*, s. 102–103.

rozgrywa się dramat wyboru życiowej drogi i utraty złudzeń⁴¹³. Zakończenie opowiadania pokazuje starcie „dwu systemów myślenia”: akceptującego i odrzucającego kompromisy w trudnych warunkach⁴¹⁴. Te „dwa systemy myślenia” mogą być również uznane za wyraz dwu postaw wobec możliwości społecznego awansu (*risshin shusse*) dostępnych w czasach Ichiyō.

⁴¹³ Chida podkreśla, że różnice oczekiwań (i różnice znaczeń stosowanych słów) pogłębiają tylko poczucie niezrozumienia bohaterów i nieuchronnie wiodą do rozstania. Zob.: Chida Kaori, *Wakaremichi ron...*, *op.cit.*, s. 178–195.

⁴¹⁴ Zob.: Sugisaki Toshio, *Wakaremichi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 90–97.

6. Postrzeganie w *Takekurabe*

Publikowane w 1895 roku w odcinkach na łamach „Bungakukai” opowiadanie *Takekurabe* (Dorastanie) należy do bodaj najpopularniejszych utworów Ichiyō. Jego fabuła jest wynikiem doświadczeń i obserwacji autorki z czasów, gdy mieszkała na obrzeżach Yoshiwary, a jednym z ważniejszych poruszanych w nim zagadnień jest obecny również w *Dziennikach* problem bycia obserwowanym, ocenianym i stygmatyzowanym.

6.1. Doświadczenie Yoshiwary

Krytycy zauważają, że pomimo niedługiego pobytu Ichiyō w Ryūsenji w jej opowiadaniach widać wyraźne wpływy tamtejszego krajobrazu⁴¹⁵. Yoshiwara z *Dzienników* tętni życiem. To miejsce, które nigdy nie śpi. Oto, jak Ichiyō opisuje swoje nowe mieszkanie zaraz po przeprowadzce:

Nasze nowe mieszkanie znajduje się na drodze prowadzącej bezpośrednio z Shitai do Yoshiwary. Po zmierzchu słychać odgłosy przetaczających się ryksz z latarniami u boku. Nie do opisania jest wprost ten hałas i ta jasność. Ostatni przybysze docierają około pierwszej nad ranem. O trzeciej słychać już ryksze wracające do domów. Trudno się przyzwyczaić do tych warunków po ciszy naszego dawnego mieszkania w Hongō (ZSIN 3, s. 59).

W *Dziennikach* autorka uwiecznia także występ kobiety, która regularnie gra na shamisenie, starając się brzmieniem swego głosu zwabić przechodniów:

Każdego wieczoru przychodzi do dzielnicy kobieta, która gra na shamisenie i odczytuje opowieści o samobójstwie z miłości i inne. Może mieć ze trzydzieści lat. Nosi jasnożółte kimono z muszelkowym wzorem, przepasane czarnym pasem z satyny i zarzucony szal, co jest powszechne w Yoshiwarze. Czarowny to widok, kiedy wsadza za kołnierz długą rączkę latarenki. Cóż mogła kiedyś robić? Była niewątpliwie piękną – jak to mawiają – gajówki musiały śpiewać na jej widok. Nie straciła jeszcze swego dawnego piękna. Wygląda na kogoś, kto opuścił dzielnicę rozrywki. Ma w sobie coś z mniszki, która osiągnęła oświecenie. Wydaje się zadowolona i dumna z brzmienia swego głosu. Tym pewnie oczarowuje publiczność (ZSIN 3, s. 69).

⁴¹⁵ Zob.: Kōno Toshirō, Takai Yūichi, *Higuchi Ichiyō to Meiji 20 nendai...*, *op.cit.*, s. 14.

Obserwacje najsłynniejszej dzielnicy rozrywki w Tokio pobudzają wyobraźnię Ichiyō do tego stopnia, że zaczyna, na wzór opisaną przez nią kobiety z shamisenem, uwodzić odbiorcę piórem, wydobywając piękno ze szczegółu. Połączenie realistycznego opisu z tropami poetyckimi daje początek słynnemu akapitowi otwierającemu narrację w *Takekurabe*:

Droga wiodąca do głównej bramy, gdzie płacząca wierzba żegnała gości, była długa. Jednak odgłosy zabaw dobiegające z piętra budynków, które migoczą w ciemnej jak poczernione zęby kurtyzan fosie, wydają się na wyciągnięcie ręki. Ryksze przyjeżdżały i odjeżdżały o każdej porze dnia i nocy – interes musiał kwitnąć. Nazwa Daionjimaie traciła buddyźmem, ale okoliczni mieszkańcy mówili, że życie toczyło się tu wesoło. Gdy się skręciło w uliczkę za świątynią Mishima, trudno było znaleźć tam bodaj jeden porządný dom – nic, tylko baraki czynszowe, długie na dziesięć, dwanaście mieszkań, których dachy zwisały luźno, a drzwi były niechlujnie zasunięte do połowy. Od razu widać, że nie powodziło się tu najlepiej (HIZS 1, s. 402).

Takekurabe oddaje lokalny koloryt obrzeży Yoshiwary także dzięki zastosowaniu literackich tropów *kakekotoba* i *engo* w opisie miejsca⁴¹⁶. Na drodze wiodącej do tej znanej dzielnicy rozrywki, gdzie gwar niemal nigdy nie ustaje, stoi wierzba płacząca, symbolizująca smutek rozstania o świcie. Wokół całej dzielnicy biegnie fosa strzegąca tajemnic kurtyzan i ich gości, a w niej płyną ścieki⁴¹⁷. Ich czarny kolor sprawił, że fosę nazwano *ohaguro* – nawiązując do zwyczaju czernienia zębów przez kobiety zamężne i niektóre kurtyzany. Fosa pełna ścieków, która umożliwia kontrastowanie tego, co wewnątrz, z tym, co na zewnątrz, może być również metaforą życia w Yoshiwarze⁴¹⁸. Opis dzielnicy pozwala dodatkowo usłyszeć jej odgłosy, na które składają się nie tylko hałas ryksz i krzyki gości, ale

⁴¹⁶ Zob.: Ikari Akira, *Takekurabe*..., *op.cit.*, s. 147. Zdaniem Fujii poetyka opisu służy wglądowi w prawdziwą naturę rzeczy (*makoto*). Zob.: Fujii Ryōtai, *Nihon bungaku bi to Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 94–97. Viktoria Vernon dostrzega w opowiadaniach Ichiyō konsekwentną realizację *dictum* poety *Shin kokinshū* o starych słowach i nowym sercu (*kotoba furuku, kokoro atarashi*). Zob.: Victoria V. Vernon, *Daughters of the Moon*..., *op.cit.*, s. 41. Tymczasem styl i użyte słowa również zmieniają się w opowiadaniach, oddają ducha epoki Meiji. Przede wszystkim zgodnie z zaleceniem Tsubouchiego Shōyō odnośnie do *gazokusetchū* (łączenia stylu wysokiego *ga* i niskiego *zoku*) Ichiyō odzwierciedla mowę potoczną w dialogach, którym nadaje lokalny koloryt. Styl klasyczny w opisach potęguje ich poetycką aluzyjność – za sprawą znanych tropów, takich jak *kakekotoba* czy *engo*. Por.: Hara Shirō, *Ichiyō no buntai*..., *op.cit.*, s. 204–219; Inoue Hisashi, *Higuchi Ichiyō no buntai*..., *op.cit.*, s. 226. W *Takekurabe* gra pomiędzy *ga* i *zoku* jest wykorzystywana również w budowaniu skojarzeń, łączeniu obrazów opisu. Zob.: Seki Reiko, *Higuchi Ichiyō*..., *op.cit.*, s. 130.

⁴¹⁷ Most zwodzony nad fosą potęguje jeszcze poczucie zamknięcia Yoshiwary, oddzielenia jej od reszty świata. Zob.: Nakanishi Ryōta, *Tozasareta mon. Takekurabe bōtō o yomu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 63. W istocie narracja *Takekurabe* wykorzystuje motyw zamknięcia także w relacjach między postaciami.

⁴¹⁸ Zob.: Kōra Rumiko, *Koi suru onna. Ichiyō, Akiko, Raichō no jidai to bungaku*..., *op.cit.*, s. 64–65.

także śpiew dzieci⁴¹⁹. Nucone przez nie przyśpiewki są również jedną z odsłon codzienności w Yoshiwarze⁴²⁰.

Ichiyō mistrzowsko opisuje atmosferę wyczekiwaną przybyszów potęgowaną przez odgłos chodaków zwiastujący nadejście przewodniczek po świecie rozrywki. „Co jest ich celem, można spytać. Czerwony kołnierzyk, elegancko upięte włosy, strój z wabiąco długimi rękawami – ot, co – odpowiadali, a ich oczy i usta śmiały się promiennie” (HIZS 1, s. 423). Atmosfera miejsca, wygląd i gesty kobiet oddzielonych od codziennego, zwykłego świata budzą zmysły oczekujących w herbaciarniach mężczyzn: „Czasem trudno powiedzieć, co w nich właściwie pięknego, ale jako kurtyzany stawiane były na piedestale. Ci, którzy są daleko stąd, nie rozumieją tego pewnie” (HIZS 1, s. 423). Wykorzystujący synestezję i aluzję sposób opowiadania przywołuje trudny do zdefiniowania urok Yoshiwary.

Narrator zwraca szczególną uwagę na wygląd kobiet z dzielnicy rozrywki:

Dziwne panują tu obyczaje. Z lupą by szukać kobiety, która wiąże starannie swój pas z tyłu. Tutejsze kobiety lubują się w wyzywających wzorach, luźno obwiązując się nieprzyzwoicie szerokimi pasami. Można jeszcze przystać na to, że starsze tak się noszą. Co innego jednak widzieć tak brane zuchwałe dziewczynki piętnasto-, szesnastoletnie, które na domiar złego przezuwają liście miechunki [środek antykoncepcyjny – przyp. K.S.]. Kto mógłby na to przymknąć oko? (HIZS 1, s. 403)

Kobiety w Yoshiwarze noszą niedbale związane pasy, będące znakiem ich moralnej rozwiązłości. Im staranniej związane *obi*, tym wyższa pozycja kobiety w hierarchii kurtyzan, tym trudniejsze jej zdobycie⁴²¹. Narrator przeciwstawia

⁴¹⁹ Maeda Ai zauważa szczególną tendencję w opowiadaniach Ichiyō do przytaczania zdań, opinii różnych postaci. Por. Maeda Ai, *Ichiyō no buntai o megutte. Katari no kōzō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 40–45. Hara Shirō dostrzega ironię wynikającą w *Takekurabe* z zestawienia „wieści zasłyszanych” i stanowiska narratora. Por.: Hara Shirō, *Ichiyō no buntai...*, *op.cit.*, s. 216.

⁴²⁰ Czekając na Shōtę, chłopcy śpiewają wersy popularnej w Yoshiwarze piosenki: „Kiedy spojrzysz na rozkwit północnej dzielnicy/ latarnie i lampy pod dachami/ pięć tutejszych ulic – zawsze zatłoczonych/ inny świat – niezmienny od wieków/ wiosną kwitną tu wiśnie – gałąź przy gałęzi/ jesienią pierwsze święto – i płonące latarnie/ rano i wieczorem tłumy gości/ w niedzielę i święta – jeszcze więcej/ dźwięki shamisen i bębnów nigdy nie ustają/ shan shan shan uderzają równo/ wszystko to dla dzielnicy/ o jej rozwój i pomyślność./ Niech nam żyje, niech żyje, niech żyje!” (*hokkaku zensei miwataseba/ noki wa chōchin denkitō/ itsumo nigiwau gochō machi/ mukashini karawanu betsu sekai/ kare wa sakura o uenarabe/ Aki wa tōrō ni hatsu niwaka/ mainichi maiban kyaku no yama/ nichiyō hatabi wa naono koto/ shamisen taiko no taema naku/ shan shan shan no te o soroi/ kore mo benkyō suru ga tame/ benkyō suru no mo sato no tame/ zensei ja ja yukai ja ja/ banzai banzai ban-banzai*) (HIZS 1, s. 413). Innym razem pojawia się odniesienie do pieśni o kochankach: „Śnieg pada na mą delikatną parasolkę/ na barkach czuję ciężar miłości/ tego wieczora udaję się w miejsce kochanków/ wiatr nad rzeką jest zimny, siewka wydaje głos/ ta, która czeka na mnie przy palenisku/ ach, jakże musi być nieszczęśliwa” (*Waga mono to omoeba karoki kasa no yuki/ koi no omoni kata ni kake/ imogari yukeba fuyu no yoru no kawakaze samuku chidori naku/ Matsu ni tsuraki okigotatsu/ koi ni yaruse ga nai wai na*) (HIZS 1, s. 413).

⁴²¹ Młode kobiety miały w zwyczaju wiązać wysoko pas, by podkreślić swoje wdzięki. Po wyjściu za mąż zsuwały go tym niżej, im były starsze. Por.: Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves...*, *op.cit.*, s. 325.

świadomym społecznie ustalonego kodu strojów dorosłym dzieci, które często nie rozumieją znaczenia swojego ubioru i wzorowanych na otoczeniu gestów⁴²².

6.2. Dzielnica widziana z obrzeży

Yoshiwara w *Takekurabe* jest opisywana z obrzeży. Daionjimaie, gdzie toczy się akcja opowiadania, to miejsce zawieszone pomiędzy dwoma porządkami: codzienności i erotycznej rozrywki. Rządzi się swoimi – tworzonymi w cieniu Yoshiwary – prawami. Wygrywa ten, kto jest silniejszy bądź bogatszy, a zapewnianie rozrywki jest głównym sposobem zarabkowania. Zwyczajnie Yoshiwary przenikają nawet do pobliskiej szkoły, gdzie piosenki wykonywane przez gejsze wypierają szkolne hymny⁴²³. W centrum narracji znajdują się dzieci, które jeszcze nie rozumieją zapisanego im losu. Opowieść oscyluje pomiędzy ich punktem widzenia a refleksją dorosłego obserwatora, przypominającą obserwację „ja lirycznego” z wiersza Kunikidy Doppo: „Ilekoć widzę dzieci radośnie bawiące się przy bramie, a na nich pył miasta, a ponad nimi wiatr zwodniczy, myślę, ach, żal mi ich...”⁴²⁴. Z perspektywy młodych, niedoświadczonych dziewcząt wysyłanych do pomocy w dzielnicy życie wśród światła i jedwabów, w otoczeniu adoratorów wydaje się niezwykle kuszące. „Tutaj, w bocznych uliczkach przyszła na świat

⁴²² Skupienie się na opisie świata dzieci (w bardzo wyjątkowym otoczeniu) sprawiło, że *Takekurabe* ma wielu bohaterów, którzy są przedstawieni z dużą szczegółowością. Zob.: Kawaguchi Akira, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 67–70. Abe zwraca uwagę na wybór świata dzieci jako ostoi niewinności w okolicach Yoshiwary. Zob.: Abe Kimio, *‘Takekurabe’ to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 167. Również do tego świata docierają wpływy dzielnicy. Kikuta zwraca uwagę na wpływ *Makura no sōshi* i *Tsurezuregusa* na sposób przedstawiania postaci dzieci, zwłaszcza Shinnyo, w *Takekurabe*. Zob.: Kikuta Shigeo, *Ichiyō no naka no ‘ōchō’ – sono koten taiken no imi suru mono...*, *op.cit.*, s. 35. Równocześnie nie sposób nie dostrzec, że opis świata i uczuć dzieci wpisuje się również w nowy nurt literatury Meiji – opowiadań o dzieciach i dla dzieci, który związany jest również z tłumaczeniem *Małego Lorda* Frances Hodgson Burnett na język japoński. Zob.: Wakamatsu Shizuko, *Shōkōshi*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seiunsha, Tokio 2007, s. 267–421.

⁴²³ Yoshiwara musi jawić się z jednej strony jako miejsce regulowane przez państwo, a z drugiej jako miejsce wymykające się ujęciu państwowemu. Śpiewane zamiast hymnów szkolnych ballady z dzielnicy wskazują na brak podporządkowania systemowi edukacji, który w okresie Meiji stworzony został z myślą o budowaniu ideologii państwowej. Por.: Morito Tatsuo, *Educational Reform and Its Problems in Post-War Japan*, „International Review of Education”, t. 1, nr 3, 1955, s. 338–351.

⁴²⁴ Wiersz Kunikidy Doppo ilustruje różnice w świadomości i postrzeganiu świata między dorosłym obserwatorem a opisywanymi przez niego dziećmi: „Przyszły na ten świat/ pełen smutku i zgryzo/ i tak im spieszo do tej łez doliny/ Jakże mi ich żal, myślę sobie/ Patrząc na przetaczające się chmury/ Ich droga nie ma końca/ A mój żal dna”. Zob.: Kunikida Doppo, *Teihon Kunikida Doppo zenshū*, Gakushū kenkyūsha, Tokio 1995, s. 30–31. Uwaga Maedy zainspirowała mnie do pogłębionej refleksji na temat charakteru narracji *Takekurabe*. Zob.: Maeda Ai, *Toshi kūkan no naka no bungaku*, Chikuma shobō, Tokio 1982, s. 310–311. Na temat problemu dojrzwania w *Takekurabe* zob.: Yamamoto Kinji, *Takekurabe to ‘seijuku’ to*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 72–82.

niejedna już Księżycowa Księżniczka” (*Kaguyahime*) (HIZS 1, s. 422) – narrator za sprawą nawiązania do *Taketori monogatari* (Opowieść o zbieraczu bambusa, X w.) podkreśla wdzięk i urodę skupionych wokół Yoshiwary dziewcząt⁴²⁵. Ich pełne zachwyty spojrzenia są niezwykle wymowne: wprawdzie wiele z nich marzy o byciu słynnymi kurtyzanami, jednak większość zostaje szwaczkami na służbie domów rozrywki, dokąd zanoszą zamówione stroje, często nawet nie przekraczając granicy wytyczonej przez fosę.

Chociaż krytycy zwracają uwagę na wyraźne rozróżnienie pomiędzy „wnętrzem” i „zewnątrzem” dzielnic⁴²⁶, dzieciństwo tych, którzy wychowują się na obrzeżach słynnej Yoshiwary, nie pozostaje bez związku z tym, co dzieje się za główną bramą. „Takie otoczenie musi wywierać wpływ na dzieci” (HIZS 1, s. 403) – zauważa narrator, podając liczne przykłady dziecięcych prób naśladowania wzorców, które są im dostępne. Podczas święta w świątyni Ōtori, kiedy zazwyczaj zamknięty obszar Yoshiwary zostaje otwarty dla zwykłych przechodniów, mali mieszkańcy Daionjimaie przyglądają się z uwagą przechodzącym mimom, kuglarzom, tancerzom czy błaznom i uczą się ich sztuczek, zachęceni oklaskami dorosłych⁴²⁷. „Na ten widok matka Mencjusza nie posiadałaby się ze zdumienia” (HIZS 1, s. 403) – zauważa narrator z pozycji obserwatora.

6.3. Midori, siostra kurtyzany

Wyrosła w otoczeniu Yoshiwary bohaterka opowiadania, Midori, ubiera się w sposób, który symbolizuje jej przysły związek ze światem kurtyzan. Bohaterka zostaje opisana szczegółowo w 3. rozdziale⁴²⁸. Jej wejście na scenę wydarzeń nie może pozostać niezauważone:

Gdyby [Midori] rozpuściła włosy, sięgałyby jej stóp. Zaczesała je jednak i upięła w gruby kok. Nazwa *shaguma* („czerwony niedźwiedź”)⁴²⁹ brzmiała może strasznie, ale fryzura

⁴²⁵ Maeda Ai zwraca uwagę na brak osobowego narratora w opisie Yoshiwary. Zob.: Maeda Ai, *Ichiyō no buntai o megutte...*, *op.cit.*, s. 43. Yamada Yūsaku podkreśla władzę narratora, który prowadzi czytelnika w świat zaklętych w jego słowie postaci. Yamada Yūsaku, *Shinsō no kindai...*, *op.cit.*, s. 250–251.

⁴²⁶ Kōra Rumiko wskazuje inne kontrasty pomiędzy *yokomachi* (bocznymi uliczkami) i *omote-machi* (główną ulicą), obszarem licencjonowanym i nielicencjonowanym, sferą sacrum i profanum, które wykorzystywane są w opowiadaniu. Zob.: Kōra Rumiko, *Muishiki no kagaishatachi...*, *op.cit.*, s. 197–198.

⁴²⁷ Rozkład opisaney w *Takekurabe* okolicy, znaczenie i położenie wybranych budynków można znaleźć w: Uejima Kintarō, *Higuchi Ichiyō to sono shūhen*, Kasamasōsho, Tokio 1969. Geografia i zwyczaje Ryūsenji, związki dzielnic z Higichi Ichiyō i geneza poszczególnych nazw zostały ujęte w: Araki Yoshitane, *Higuchi Ichiyō to Ryūsenji kaiwai*, Yagi shoten, Tokio 1985.

⁴²⁸ Zob.: Wada Shigejirō, *Meiji zenki joryū sakuhin ron...*, *op.cit.*, s. 434.

⁴²⁹ *Shaguma* (czerwony niedźwiedź) to fryzura charakteryzująca się płomiennoczerwonymi bujnymi kosmykami; czasem kosmyki dodawane były do popularnego wśród kurtyzan uczesania *shimada*.

stała się popularna także wśród panien z dobrych domów. Midori miała jasną cerę i śliczny nosek. Usta były nieco zbyt duże, ale zwarte – i wcale niebrzydkie. Pojedynczo jej cechy dalekie były od ideału piękna, ale jej głos był ciepły, oczy spoglądały z życzliwością, a ruchy miała pełne wdzięku – była czarująca (HIZS 1, s. 408)⁴³⁰.

Powab Midori, który Kaburaki Kiyokata wspaniale oddaje na swoich obrazach, jest symbolizowany przez wysoko upięte włosy i odsłoniętą szyję. Długie włosy były tradycyjnie atrybutem kobiecego piękna, a ich bogate zdobienia i wymyślny sposób upięcia sygnalizowały status społeczny oraz wiek⁴³¹. Po wzmiance o fryzurze bohaterki narrator skupia się na jej cerze, nosie, ustach – niemalże podążając w ślad za Ihara Saikaku, który przedstawia idealnie piękne kobiety w *Kōshoku ichidai otoko* (Żywot miłosny pewnego mężczyzny, 1682), *Kōshoku gonin onna* (Przypadki miłosne pięciu kobiet, 1686) czy *Kōshoku ichidai onna* (Żywot miłosny pewnej kobiety, 1686). Jednak opis zawarty w *Takekurabe* – w odróżnieniu od narracji Saikaku – nie zatrzymuje się na wyglądzie zewnętrznym. Jest on tylko wstępem do opisu osobowości młodziutkiej Midori – jej wrodzonego ciepła i życzliwości.

Wychodząca z porannej kąpieli bohaterka jest obiektem porównań z okolicznymi kurtyzanami. Jej ubiór jest barwny, jaskrawy, przyciągający wzrok. Wysoko przewiązany pas stanowi oznakę elegancji promowanej w świecie kurtyzan. Założone przez nią obuwie na wysokiej podeszwie – podobnie jak uczesanie *shaguma* – również zyskało ogromną popularność w dzielnicach rozrywki. Chodaki Midori, jak zauważa narrator, są tak wysokie, że trudno znaleźć podobne „nawet

⁴³⁰ Można zauważyć, że autor celowo podkreśla wiek bohaterek tak, aby mogły uosabiać dla czytelnika ideał kobiecego piękna. Ten sam wiek podaje Saikaku w *Kōshoku ichidai onna*, kiedy opisuje wygląd pięknej kobiety: „Kiedy przyjrzeni się wizerunkowi, dostrzegli, że dziewczyna była między szesnastym a osiemnastym rokiem życia. Twarz miała w dobrym stylu lekko zaokrągloną, bladoróżową niczym płatki sakury, a na twarzy wszystko nieskazitelnej piękności: oczy idealnie szerokie, nad nimi wyraziste oddzielone znacznie od siebie brwi; nosek zgrabny i wzniesiony, co sprawiało miłe wrażenie; usta wąskie, pomiędzy których błyskały białe i równe zęby; uszy podługne, lekko odstające i delikatne, tak że widać było przez nie ich nasadę. Czoło wyglądało spod naturalnej linii włosów. Szyję miała długą i smukłą, niespełconą z tyłu przez kępki włosów. Długie, zgrabne palce jej dłoni kończyły się peźroczystymi paznokciami. Stopy miała nie większe niż dwadzieścia jeden centymetrów, duże palce u nóg zakrzywione, a podbicie wysokie, eleganckie. Tułów jej był nadzwyczaj długi, biodra jędrne i – choć nie była wcale pulchna – miała pełne pośladki”. Zob.: Ihara Saikaku, *Kōshoku ichidai onna*, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū* 38: *Ihara Saikakushū*, t. 1, red. Teruoka Yasutaka, Higashi Akisama, Shōgakusan, Tokio 1971, s. 441–442. Ichijō, która odwołuje się do tradycji *gesaku bungaku*, odnosi się również do debat wokół *bijin* (piękności), jakie toczą się w Japonii Meiji także pod wpływem *yōga* – malarstwa europejskiego – przeciwstawianego malarstwu japońskiemu *nihonga*. Zob.: Miya Elise Mizuta Lippit, *Figures of Beauty: Aesthetics and the Beautiful Woman in Meiji Japan* (dysertacja doktorska), Yale University, 2001. *Bijin* jako koncept powstawał w odpowiedzi na oczekiwania w świecie kurtyzan i na wyobrażenia poza nim. Zob.: Seki Reiko, *Ane no chikara...*, *op.cit.*, s. 20.

⁴³¹ Zob.: William E. Deal, *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 350.

w tej okolicy” (*atari ni mo*), co może sugerować przyszły zawód bohaterki⁴³². Wzmianka o „prezentującej się czarująco spod kimona szyi”, która jasno bieleje (*shiro shiro to*), nasuwa skojarzenia z popularnym wśród kurtyzan zwyczajem pudrowania skóry z tyłu szyi, w miejscu uznawanym za erogenne.

Wychodząca z łaźni Midori nie jest świadoma tego, jakie wrażenie wywiera na obserwatorach. Pudruje szyję, chcąc naśladować starszą siostrę. Narrator dostrzega w tym miejscu wpływ, jaki otoczenie wywiera na bohaterce: „Jej biały strój naznaczony został czerwienią” (HIZS 1, s. 423). Starsza siostra Ōmaki, która pracuje jako kurtyzana *oiran* w dzielnicy, jest w oczach małej Midori kimś wspaniałym, przed kim inni czują respekt i kto zapewnia spokojny byt rodzinie. Dlatego też dziewczynka nie traktuje jej zajęcia jako czegoś, co przynosi ujmę⁴³³. Wręcz przeciwnie, patrzy na siostrę z podziwem: „Kto nie zazdrościłby teraz Ōmaki? Świetnie prosperowała i mogła odwdziżyć się rodzicom za wszystko” (HIZS 1, s. 423). Niewykluczone, że marzenie Midori, by zostać w przyszłości kurtyzaną, wiąże się z jej pragnieniem, by móc – jak jej siostra – finansowo wspierać rodziców⁴³⁴.

Narrator sugeruje, że fascynacja Midori światem kurtyzan wynika z jej nieznamośności świata istniejącego za słynną bramą Yoshiwary. „Nie wiedziała, jakie trudy Ōmaki musiała znosić, by odnieść sukces w dzielnicy” (HIZS 1, s. 423) – wskazuje na nieznaną Midori rzeczywistość Yoshiwary, ukazując rozdzźwięk pomiędzy jej wyobrażeniem o zabawie, kolorach i dźwiękach a trudnymi realiami pracy w charakterze kurtyzany. Z empatią komentuje zachowanie Midori:

Biedna, nie czuła nawet najmniejszego skępowania, używając języka kurtyzan w mieście. Miała zaledwie trzynaście lat⁴³⁵ – kiedy tuliła w ramionach lalkę, mogłaby równie dobrze uchodzić za dziecko wysoko postawionej rodziny. Jednak jedynie w szkole pobierała lekcje przyzwoitości i prowadzenia domu. W domu – od rana do nocy – słyszała jedynie plotki o adoratorach siostry – lubianych i nielubianych, o strojach, pościelach wysyłanych w prezencie (HIZS 1, s. 424).

Narrator widzi w bohaterce dziecko, które ubiera się, zachowuje i mówi jak kurtyzana. Rodzice pilnują, żeby pobierała nauki, zwłaszcza by „uczyła się gry na instrumentach i szycia” (HIZS 1, s. 409). Resztę czasu dziewczynka może spędzić

⁴³² Suzuki analizuje znaczenie obuwia, które może podkreślać różnice w statusie, a także antycypować losy bohaterów. Krytyk wskazuje również na wpływy estetyki teatru *jōruri* i inspiracje *kindai engeki* w wykorzystaniu kostiumu w narracji. Zob.: Suzuki Bideo, *Heianchō bungaku no kotoba...*, *op.cit.*, s. 38–51. Zob. też: Kanno Takako, *Takekurabe ni mirareru hakimono o chūshinni*, „Shōwa joshi daigaku daigakuin nihon bungaku kiyō”, nr 12, Shōwa joshi daigaku, Tokio 2001, s. 31–40.

⁴³³ Noguchi Seki zauważa, że w *Takekurabe* świat dzieci jest przedstawiony jasno, precyzyjnie, a świat dorosłych jedynie poprzez aluzje (wersja ostateczna najbardziej niejednoznaczna). Zmiana Midori z osoby, która nie wstydzi się mężczyzn, a zawód siostry uznaje za powód do chluby, w osobę wstydliwą może zatem oznaczać jej przejście od (nieuświadomionych) wartości dzielnicy rozrywki do (uświadomionych) wartości uznawanych poza Yoshiwarą. Por.: Noguchi Seki, *Ichiyō shōsetsu sakuhin no 'bokashi' ni suite...*, *op.cit.*, s. 28–29.

⁴³⁴ Por.: Kimata Satoshi, „'Suisen no tsukuribana' o dō yomu ka. *Takekurabe* no ketsumatsu”, *Nihon bungaku* 47 (11), 1998, 2, 12–21.

⁴³⁵ Czternaście w systemie *kazoe*.

dzać zgodnie z upodobaniem. W praktyce oznacza to przyglądanie się barwnemu życiu wokół Yoshiwary i słuchanie opowieści siostry: „Midori jak zaczarowana chłonęła dźwięki shamisenu i bębnów, stroje w odcieniach czerwieni i fioletów” (HIZS 1, s. 409). Epizod, w którym dziewczynka prosi wędrowną pieśniarkę, by zaśpiewała dzieciom pieśń o miłości znaną w Yoshiwarze, ilustruje jej wielką fascynację życiem za czarną fosą:

Właśnie koło sklepu papierniczego przechodziła pieśniarka (...). Midori, która stała wsparta przed sklepem, wracając z kąpieli, opadającą na oczy grzywkę spięła spinką z bukszpanu i zaproponowała: „Pójdę i zawołam ją tutaj”. Pobiegła też zaraz w podskokach i złapała kobietę za rękaw. Czy wsunęła wtedy jakiś upominek do niego – nie wiadomo. Midori nigdy się nie przyznała. Kobieta jednak wróciła i zaśpiewała zgodnie z życzeniem dziewczynki piosenkę o nieszczęśliwej miłości (*Akegarasu*), jej ulubioną. „Zawsze do usług” – powiedziała na zakończenie słodkim głosem. Wiedzieli jednak, że nieprędko trafi im się taka okazja. Kto by pomyślał, że to dziecko zdołało zorganizować ten występ! – dziwiono się, spoglądając nawet z większym uznaniem na Midori niż na pieśniarkę (HIZS 1, s. 424–425).

Midori pozostaje pod wielkim wpływem barw i dźwięków „dzielnicy”. Nie czuje bariery pomiędzy „zewnątrzem” a „wnętrzem” Yoshiwary – prośba, by pieśniarka, która przypomina postać z *Dzienników* („Kiedy pójść do dzielnicy wieczorem, można zobaczyć kobietę, która śpiewa o samobójstwach z miłości przy dźwięku shamisenu. Może mieć nieco ponad trzydzieści lat”, ZSIN 3, s. 69), zaśpiewała dla niej, przychodzi jej naturalnie. Maeda Ai zauważa, że Midori sama przypomina tę wędrowną śpiewaczkę: znajduje się teraz w Daionjimaie, ale ostatecznie zmierza do Yoshiwary⁴³⁶.

Bohaterka uczy się naśladować swą siostrę Ōmaki, której opowieści o miłosnych podbojach za czarną fosą mają dla niej urok niezwykłych baśni. Historie z Yoshiwary zastępują jej nauki o właściwym postępowaniu, które prawione są innym dzieciom w jej wieku. Wykłady ze sztuki uwodzenia zajmują miejsce lekcji dobrego wychowania. Midori, obserwując otoczenie, uczy się tego, że w życiu liczy się to, co urocze. „Nie potrafiła jeszcze rozpoznawać, co dobre, a co złe” (HIZS 1, s. 424) – w tym zdaniu widać zarówno jej brak dojrzałości, jak i poważne braki w wychowaniu. Podsluchane rozmowy dorosłych zastępują dziewczynce nauki rodziców i utwierdzają ją w przekonaniu, że dobre jest to, co ładne.

Dumna z siostry Midori nie widzi powodu, dla którego powinna czuć się inna, a tym bardziej gorsza aniżeli jej koledzy. W domu wszyscy ją rozpieszczają, obdarzając podarkami: „Jak na dziecko, miała niezwykle wypchaną portmonetkę” (HIZS 1, s. 408). Poprzez Midori dorośli związani z Yoshiwarą starają się pozyskać względy Ōmaki. „Masz, idź i kup sobie lalkę” (HIZS 1, s. 408); „to drobiazg, naprawdę, wystarczy tylko na piłkę” (HIZS 1, s. 408) – mówią do niej. Bohaterka traktuje te gesty z dziecięcą naturalnością, „swoją bezpośredniością i hojnością zjednując sobie przyjaciół niemal wszędzie” (HIZS 1, s. 408). Jej wyjątkowa sytuacja związana jest z zaplanowaną dla niej przyszłością w świecie kurtyzan. „To

⁴³⁶ Zob.: Maeda Ai, *Toshi kūkan no naka no bungaku...*, op.cit., s. 298.

nie do pomyślenia, by ktoś taki młody w takiej sytuacji mógł sobie codziennie pozwolić na podobną rozrzutność. Co z niej w końcu wyrośnie?” (HIZS 1, s. 408) – narrator zadaje retoryczne pytanie, podczas gdy wszyscy wkoło wiedzą, kim Midori ma zostać. Tylko bohaterka nie jest świadoma wyjątkowości swej sytuacji i wagi czynionych na jej temat uwag.

6.4. Konfrontacja ze spojrzeniem innych

Narracja w *Takekurabe* oscyluje wokół problemu postrzegania głównej bohaterki⁴³⁷. Sposób, w jaki ją określano: „Midori z Daikokuyi”, wskazuje, że powszechnie łączono jej przyszłość z jednym z domów kurtyzan. „Chciałbym ją ujrzeć za trzy lata” (HIZS 1, s. 408) – mówi anonimowy bywalec Yoshiwary na widok bohaterki wychodzącej z łaźni, a w jego słowach brzmi przepowiednia dalszych losów uroczej dziewczynki. Narrator sygnalizuje, że uprzejmość właściciela domu Daikokuya wobec Midori nie jest bezinteresowna. Zauważa, że sposób, w jaki jest rozpieszczana, jest „niepokojący, podejrzany” (*ayashiki*). „Przecież Midori nie była przybraną córką ani nawet daleką krewną właściciela” (HIZS 1, s. 409) – czytamy. Kiedy dziewczynka tłucze przez przypadek jego ulubioną figurkę bóstwa pomyślności Daikokuten, od którego nazwę wziął dom w Yoshiwarze⁴³⁸, mężczyzna nawet nie podnosi na nią głosu. „Robi się z ciebie urwis” (HIZS 1, s. 421) – stwierdza. Narrator zastanawia się również, dlaczego rodzice w ogóle nie karzą Midori, a matka stroi ją w stylu, który nasuwa skojarzenia z Yoshiwarą: „Patrzy z podziwem na urodę własnej córki z każdej strony” (HIZS 1, s. 413) i napomina: „masz za mało pudru na szyi” (HIZS 1, s. 413).

Pierwsza poważna konfrontacja Midori z tym, jak ją postrzegają inni, następuje podczas święta w świątyni Senzoku. Razem z koleżankami, Shōtą i jego gangiem z głównej ulicy (*omotemachi gumi*) dziewczynka planuje urządzić pokaz magicznej latarni⁴³⁹. Zabawa jednak zostaje przerwana przez gang z bocznej

⁴³⁷ Cała narracja zaś, jak słusznie zauważa Maeda, łączy cechy plotki, pomówienia oraz rozmów dzieci. Zob.: Maeda Ai, *Toshi kūkan no naka no bungaku...*, *op.cit.*, s. 319.

⁴³⁸ Daikokuten – jako bóstwo pomyślności i bogactw – musiał mieć szczególne znaczenie dla właściciela domu rozrywki. Znaczenie Daikoku (wiarę w jego działanie) ilustruje opowiadanie *Saikaku o kasa ni kiru Daikoku* (Daikoku, którego chroni przezorność) z *Nippon Eitaigura*. Por.: Ihara Saikaku, *Nippon eitaigura...*, *op.cit.*, s. 63–71.

⁴³⁹ Zbliżało się święto i w odpowiedzi na nalegania przyjaciół, by zrobić coś wspaniałego, zaproponowała: Dobrze, niech każdy pomyśli, co chciałby zrobić. Najważniejsze, żeby wszyscy dobrze się bawili. O pieniądze się nie martwcie – zapłacę, ile będzie trzeba” (HIZS 1, s. 409). Ostatecznie wszyscy decydują się na zabawę w „latarnię magiczną”, co Janet Walker uznaje za przykład zainteresowania Ichiyō technikami kinematograficznymi, które pojawiły się w okresie Meiji, oraz antycypację rozwoju sztuki filmowej po wprowadzeniu kinematografu w 1897 roku, już po śmierci pisarki. Zob.: Janet A. Walker, *The Cinematic Art of Higuchi Ichiyō's Takekurabe (Comparing Heights, 1895–1896), Word and Image in Japanese Cinema*, red. Dennis Washburn, Carole Cavanaugh, Cambridge, Cambridge University Press, Nowy Jork 2001, s. 36–58.

ulicy (*yokomachi gumi*), którego przywódcą jest Chōkichi⁴⁴⁰. Chōkichi postanawia wyładować swoją złość na Sangorō – chuderlawym, małym chłopcu – synu rykszarza, a Midori staje w jego obronie⁴⁴¹. Scena obrony Sangorō przywodzi na myśl wystąpienia kurtyzan w spektaklach kabuki. Takie skojarzenie sugeruje również reakcja Chōkichiego:

„Co krzyczysz, flądro?! Jesteś nic niewarta jak twoja siostra. O, to w sam raz dla ciebie!” – Chōkichi wyszedł z tyłu, trzymając w ręku zabłocony chodak. Rzucił nim w Midori. Chodak uderzył z całą siłą prosto w czoło dziewczyny. Midori pobladła ze wzburzenia i chciała do niego podejść, ale właścicielka sklepu powstrzymała ją słowami: „Jeszcze coś ci zrobiał...” (HIZS 1, s. 414).

Chōkichi nazywa Midori *jorōme* (dosł. „dziwka”), a brutalność jego słów zostaje poparta czynem: rzuca w dziewczynkę zabłoconym butem, po którym zostaje ślad na jej czole, niczym „szkarłatna litera” będąca znakiem publicznego potępienia⁴⁴². Gest Chōkichiego nie tylko fizycznie rani dziewczynkę, ale przede wszystkim upokarza ją przed świadkami sceny. To, że nikt z zebranych nie powstrzymuje brutalnego ataku na dziewczynkę, musi zastanawiać. Trudno wyobrazić sobie, że dorosłymi powoduje jedynie lęk przez grupą małoletnich łobuzów. Pojawia się zatem pytanie, czy Chōkichi w okrutnej i bezpośredniej formie nie wypowiada opinii, którą także inni podzielają. Uderzona przez Chōkichiego Midori zostaje pozostawiona sobie samej. Nikt nie przejmuje się jej losem, co znajduje wyraz w narracji skupionej na pobitym Sangorō.

Po tych wydarzeniach Midori decyduje, że nie chce już chodzić do szkoły⁴⁴³. Jej decyzja musi się wiązać ze sposobem, w jaki została potraktowana podczas święta⁴⁴⁴. Bohaterka nie jest świadoma tego, że rezygnacja ze szkoły oznacza dla niej szybsze wejście w świat Yoshiwary. Kieruje nią tylko chęć schronienia się

⁴⁴⁰ Na temat wpływu krajobrazu miasta na kształtowanie relacji między postaciami zob.: Maeda Ai, *Toshi kūkan no naka no bungaku...*, *op.cit.*, s. 299. Zob. też: Gregory Golley, *When Our Eyes No Longer See. Realism, Science and Ecology in Japanese Literary Modernism*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, Londyn 2008, s. 112.

⁴⁴¹ „Co wam zawinił Sangorō? Jeśli macie porachunki z Shōtą, znajdźcie go! Nie uciekł ani się nie ukrywa. Po prostu go tutaj nie ma. To jest nasze miejsce. Nic tu po was. Ej, wstrętny Chōkichi, czemu bijesz Sangorō? Zwaliliś go na podłogę! Przestań!! Jeśli chcesz się wyżyć na kimś, mnie uderz. Tu jestem” (HIZS 1, s. 414).

⁴⁴² Nathaniel Hawthorne, *Scarlet Letter*, Penguin Books, Delhi 2006.

⁴⁴³ „Było to niespotykane... jak śnieg z nieba w lecie... ale Midori nie chciała pójść do szkoły. Nie zjadła nawet śniadania – może powinni przygotować jej smakołyki... To nie może być przeziębienie. Nie ma przecież gorączki. Musiały ją zmęczyć emocje wczorajszego dnia. «Może odpoczniesz w domu. Ja pójdę do świątyni» – zaproponowała matka. «Nie, nie – to ja chciałam pomodlić się za pomyślność siostry. Muszę iść. Poproszę o pieniądze na ofiarę» – powiedziała i wybiegła z domu. (...) O cóż takiego mogła się modlić? Szła z powrotem ścieżką między polami ze zwieszoną głową” (HIZS 1, s. 416).

⁴⁴⁴ Brutalne zetknięcie się z tym, co sądzi o niej Chōkichi, a pewnie także inni zebrani (i nieobecny Shinnyo), sprawia, że dziewczynka myśli z niechęcią o kontakcie z dziećmi w szkole: „Nie pozwoli, by ubliżał jej ktoś taki jak Chōkichi. Nie do pomyślenia, żeby ten mały mnich Shinnyo był dla niej niemiły. Zbrzydło jej już chodzenie do tej szkoły. Uparta Midori nie będzie znosić upo-

przed brutalnym spojrzeniem innych. Upokorzona, poszukuje pewności siebie w odwoływaniu się do własnego stanu posiadania i do rangi swej siostry:

Ona, Midori z domu Daikokuya, nigdy nie pożyczyła od nikogo nawet kartki papieru. Jak Chōkichi mógł powiedzieć, że jest bez wartości? Nic im przecież nie zawdzięcza. Ryūgeji ma pewnie również wspaniałych parafian/wspomożycieli. Jej siostra jednak ma od trzech lat patrona, pana Kawę, który jest bankierem. Jest też pan Yone, który pracuje na giełdzie. I jeszcze taki niski pan, członek parlamentu, który chciał Ōmaki wykupić i uczynić swoją żoną. Nie przypadł jej jednak do gustu i odrzuciła jego zaloty. A wszyscy mówili w dzielnicy, że był kimś wysoko postawionym (HIZS 1, s. 421).

Trudno nie zauważyć ironii w tym, że pieniądze, teraz służące Midori jako argument dowodzący jej godności, w istocie zostały zarobione w sposób, który pozwala innym publicznie jej ubliżać. Dziewczynka nie dostrzega implikacji łączenia swojego imienia z domem kurtyzan. Nie rozumie, dlaczego nazwano ją *jorōme* oraz *kojikime* (dosł. „żebraczka”). To drugie wyzwisko bohaterka odbiera dosłownie i oburza się tym bardziej, że nigdy przecież nikogo o nic nie prosiła. Tych, którzy ofiarowują pieniądze jej siostrze – a tym samym zapewniają byt całej jej rodzinie – porównuje do patronów buddyjskiej świątyni, w której mnichem jest ojciec jednego z jej kolegów ze szkoły. Midori podkreśla, że Ōmaki miała możliwość wyboru pomiędzy obecnym sposobem zarabiania a życiem w małżeństwie i że świadomie wybrała to pierwsze. Ranga i społeczny szacunek tych, którzy odwiedzają jej siostrę, dowodzi – zdaniem Midori – że szacunek należy się całej jej rodzinie.

6.5. Przemiana bohaterki

Jedyną osobą, która przejmuje się wydarzeniami owego świątecznego wieczoru, jest Shōta. Tylko on widzi w Midori kogoś więcej niż tylko następczynię znanej siostry z domu Daikokuya. Nawet on zdaje sobie jednak sprawę z tego, jak inni patrzą na dziewczynkę. Podczas święta w świątyni Ōtori kolega, któremu Shōta pomaga w sklepie, chwali wygląd Midori: „Och, Shōta, jak ona wyglądała! Włosy miała, o, o, tak, spięte w *shimada* (pokracznym gestem próbował oddać wspaniałość jej nowej fryzury). Ale ona ładna, co nie?” (HIZS 1, s. 440). Shōta przytakuje tylko. Ale jego późniejszy komentarz zdradza, że zna plany związane z życiem Midori: „Jest ładniejsza niż jej siostra. Szkoda by tylko było, gdyby czekał ją ten sam los” (HIZS 1, s. 440). Jako jedyny wyraża swoje współczucie dla dziewczynki.

Słowa Shōty skontrastowane są z instynktowną reakcją kolegi: „No co ty! Wcale nie szkoda! W przyszłym roku otworzę sklep z drobiazgami i zarobię trochę pieniędzy. Wtedy wykupię ją sobie na noc” (HIZS 1, s. 440). Trudno ocenić,

korzeń. Złamała ołówek, odrzuciła tusz, książki i liczydło (*sorōban*) też nie były już jej potrzebne. Odtąd będzie się bawiła tylko z tymi, których lubi” (HIZS 1, s. 422).

na ile chłopiec, znany w opowiadaniu tylko z przezwiska „Osioł” (Tonma), rozumie znaczenie własnej wypowiedzi. Niewątpliwie jest ona reprezentatywna dla tego, co myślą inni. Shōtę oburza to stwierdzenie: chciałby ocalić Midori od losu kobiety zabawiającej mężczyzn za pieniądze. „Nie wygłupiaj się. I tak cię nie zechce” – odpowiada koledze i wybiega ze sklepu, nucąc pod nosem słowa popularnej w Yoshiwarze piosenki *yakkai bushi* o życiu kurtyzany: „Wychowywała się wśród motyli i kwiatów, ale gdy ukończyła szesnaście lat...” (*jūroku, nana no koro made wa chō yo, hana yo to sodaterare*, HIZS 1, s. 441)⁴⁴⁵. Piosenka, której zaledwie pierwszy wers zostaje włożony w usta Shōty, przedstawia losy dziewczynki sprzedanej do dzielnicy uciech i zdaje się antycypować to, co czeka Midori. Równocześnie przedstawia obraz dzieciństwa, który – jak zauważa Maeda Ai – daleki jest od sielanki⁴⁴⁶.

Jeszcze słowa popularnej piosenki nie przebrzmiały w jego ustach, kiedy Shōta dostrzega Midori wewnątrz dzielnicy rozrywki, ubraną odświętnie niczym „laleczka z Kioto” (HIZS 1, s. 441)⁴⁴⁷. Zmiany zarówno w jej wyglądzie, jak i w zachowaniu świadczą o tym, że bohaterka musiała już skonfrontować swoje wyobrażenia na temat dzielnicy z rzeczywistością. Dowiadujemy się o tym z perspektywy obserwującego Midori chłopca:

Tak, to z pewnością była Midori z domu Daikokuya. Rozmawiała z pracownicą jednego z domów. Osioł miał rację, włosy miała wysoko upięte w bardzo elegancki sposób (*ōshimada*) w stylu młodych kobiet. Wyglądała na trochę skrępowaną. W jej włosach szeleściły powplatane w nie licznie wstążki. Do tego grzebyk w kształcie muszli żółwia i spiniki – kwiaty migoczące w słońcu. Wyglądała jak laleczka z Kioto. Shōta nie mógł z siebie wydobyć głosu. Wpatrywał się w nią tylko jak oczarowany, niezdolny podejść do niej i zagadnąć ją jak dotąd (HIZS 1, s. 441).

Nawet dla Shōty przyjaciółka pozostaje „Midori z domu Daikokuya”, co wskazuje, jak powszechne jest kojarzenie dziewczynki z domem kurtyzan w Yoshiwarze⁴⁴⁸. Midori zostaje przeniesiona z obrzeży dzielnicy rozrywki w sam jej

⁴⁴⁵ Tanaka Yūko analizuje treść piosenki w odniesieniu do zbioru pieśni i ballad *Meiji ryūkōka* Fujisawa Mirihiko. Zob.: Tanaka Yūko, *Higuchi Ichiyō iyada to iu...*, *op.cit.*, s. 41. Motyl w opowiadaniach Ichiyō bywa symbolem ulotnego piękna. Na przykład w *Utsusemi* bohaterka Yukiko, która postradała zmysły po samobójstwie ukochanego, prosi pewnego dnia brata, by nie zabijał motyla. Motyla jednak widzi tylko ona, a lęk przed jego zabiciem można wiązać ze śmiercią miłości, na przeszkodzie której stanął brat i rodzice. Zob.: Higuchi Ichiyō, *Utsusemi*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 539.

⁴⁴⁶ Zob.: Maeda Ai, *Takekurabe josetsu...*, *op.cit.*, s. 19–20.

⁴⁴⁷ Minemura Shizuko zwraca uwagę na *kinsei waka* i piosenki, które obrazują relacje między postaciami opowiadania. Zob.: Minemura Shizuko, *Ichiyō shōsetsu to dōjidai kankyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1998, s. 146.

⁴⁴⁸ Maeda Ai zauważa, że przyszłość dzieci określona jest już w sposobie, w jaki są nazywane – „Midori z Daikokuya”, „Shinnyo z Ryūgeji”, „Shōta z Tanakaya”. Zob.: Maeda Ai, *Takekurabe josetsu*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 17. To, że dzieci z *Takekurabe* nie starają się nawet uciec od przypisanych im zawodów, może dowodzić, że pomimo nowych możliwości rozwoju podział na grupy zawodowe nadal obowią-

środek. Fryzurę ma znacznie bardziej okazałą – włosy wysoko upięte i ustrojone wieloma wstążkami, grzebykami, spinkami. Jej dziecięcą ufnosć i buńczuczność zastąpiło skrepowanie. Zmiana w jej wyglądzie sprawia, że w pierwszej chwili Shōta nie ma odwagi zbliżyć się do niej. Kiedy Midori podchodzi do niego, chłopiec nie może powstrzymać zachwyty: „Bardzo pasuje ci ta fryzura...” (HIZS 1, s. 441). Midori jednak reaguje zawstydzaniem. Wcześniej nie przeszkadzało jej, że patrzono na nią z zachwytem czy zaciekawieniem, tego dnia jednak chciałaby uciec jak najdalej, w jakieś ciche miejsce, gdzie nikt nie będzie na nią spoglądał. „Uczesano mnie tak dziś rano w pokoju siostry. Nie znoszę tej fryzury. Nie znoszę!” (HIZS 1, s. 441) – odpowiada chłopcu. Być może tego dnia bohaterka po raz pierwszy zrozumiała, jakie jest prawdziwe znaczenie wymyślnej fryzury i barwnego stroju podziwianych dotąd u siostry.

Po raz pierwszy też Midori wydaje się być świadoma tego, co kryje się za kierowanymi w jej stronę spojrzeniami mężczyzn. Wszystkie spojrzenia i słowa odbiera teraz jako wyzwiska i szyderstwa. Brutalny atak Chōkichiego antycypował przemianę, którą należy uznać za wynik utraty dziecięcej niewinności⁴⁴⁹. Narrator

zywał w Meiji. Taka sytuacja, jak zauważa Paku, możliwa jest także dlatego, iż dzieci były uczone bezwzględnego posłuszeństwa w szkole. Por.: Paku Nami, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 90–95.

⁴⁴⁹ Problem, co spowodowało tę zmianę, zajmuje japońskich badaczy: niektórzy łączą zmianę dziewczynki z pierwszą miesiączką, inni z pierwszym spotkaniem z klientem, jeszcze inni z *mizuage*. Wnikliwej analizie dyskursu wokół przemiany (*henbō*) Midori Izumi Reiko poświęca główną część swojej publikacji. Zob.: Izumi Reiko, *Higuchi Ichiyō: sono hito to sakuhin...*, *op.cit.*, s. 14–63. Zob. też: Seki Reiko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 126–128. Seki Reiko, podobnie jak Mitsutani Margaret, uważa, że zmianę Midori mogła spowodować pierwsza miesiączka. Por. Takada Chinami, Seki Reiko, Mitsutani Margaret, *‘Takekurabe’, ‘Nigorie’ – tekusuto no kūhaku o megutte*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 21–26. Zob. też: Seki Reiko, *Shōjo o kataru kotoba...*, *op.cit.*, s. 47–52. Zwolennicy tej teorii nawiązują do sceny pierwszej miesiączki w *Nise Murasaki inaka Genji* Ryūteia Tanehiko. Okano Yukie podkreśla, że jest to zmiana dziewczynki w kobietę, której ciało będzie wystawione na sprzedaż. Zob.: Okano Yukie, *Onnatachi no kioku*, Sōbunsha, Tokio 2008, s. 8–9. Zob. też: Maruya Sanichi, Wada Makoto, *Onna no shōsetsu...*, *op.cit.*, s. 44–46. Hashimoto tłumaczy, że opisując stan psychiczny dziewczyny, która pierwszy raz miesiączkuje, Ichiyō również wskazuje na przyszłość bohaterki – sugeruje jej pierwsze spotkania z klientami. Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū...*, *op.cit.*, s. 258–260. Powołując się na odwołania do *Saga no Ama monogatari* Miyazakiego Sanmai, Izuhara Takatoshi broni interpretacji o *mizuage*. Zob.: Izuhara Takatoshi, *‘Tenkyō’ to ‘shakuyō’ – mizuage, shuppon, ‘koji’ monogatari...*, *op.cit.*, s. 54–74. Pierwsze pokazanie w sklepie – *shoten* – jako wyjaśnienie zmiany bohaterki kwestionowane jest przez Kitagawę, który zauważa również, że dyskusja o zmianie Midori pochłania uwagę badaczy, odciągając ich od innych ważnych problemów zawartych w opowiadaniu. Zob.: Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 178–200. Sata Mineko uznaje, że pierwsza miesiączka to interpretacja, która splota wymowę *Takekurabe*. Zob.: Sata Ineko, *Takekurabe kaishaku e no hitotsu no gimon*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 158–164. Gamō Yoshirō z kolei uznaje, że można połączyć obie teorie: okres i świadomość własnego przeznaczenia, że ciało będzie sprzedawane i kupowane. Zob.: Gamō Yoshirō, *Midori no henbō*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 165–172. Kan Satoko z kolei podkreśla, że niezależnie od tego, czy dziewczynka została pierwszy raz przedstawiona klientowi, czy może dostała po raz pierwszy miesiączki – zbliża się w każdym razie ku przewidzianej dla siebie

podkreśla, że Midori „wstydziła się spojrzeń przechodniów” (HIZS 1, s. 441). Od jej zewnętrznego opisu przechodzi do przekazu myśli kłębiących się w jej głowie: „Było jej ciężko na sercu i wstyd, czuła się sobą zakłopotana, dlatego pochwały innych brzmiały w jej uszach jak wyzwiska; kiedy odwracali się z podziwem, myślała, że z niej szydzą” (HIZS 1, s. 441). Ta pełna uroku dziewczynka, która z taką lubością stroiła się dawniej przed lustrem, wykrzykuje teraz buntowniczo w odpowiedzi na pochwały Shōty: „Nie znoszę tej fryzury” (HIZS 1, s. 441). Wraz ze zmianą stroju nastąpiła zmiana w podejściu Midori do świata⁴⁵⁰.

Bohaterka przeciwstawia obrazowi dawnej siebie to, kim stała się dziś⁴⁵¹. Dziś ją czuje paraliżujący wstyd i wielkie przygnębienie, które mogą wypływać ze zrozumienia czegoś, czego wcześniej nie była świadoma. Zmiana w wyglądzie oznacza równocześnie zmianę w jej postrzeganiu siebie, która znajduje wyraz w jej zachowaniu. Midori nie bawi się już z dziećmi jak dotąd. Częstsze stają się natomiast jej wizyty u siostry w Yoshiwarze. Nie reaguje na zaproszenia dawnych kolegów i koleżanek, składając „puste obietnice” (*kara yakusoku*, HIZS 1, s. 445). Być może jest to etap, na którym przyswaja sobie umiejętność składania przysięg bez pokrycia, niezbędną w „dzielnicach”. Nie dane jest jednak czytelnikowi poznać bliżej, co czuje bohaterka. Narrator tylko przez chwilę oddaje jej punkt widzenia, by zaraz przyjąć perspektywę bezimiennych obserwatorów. „Niektórzy chwalili Midori – jak wydorosłała, jaka kobieca się stała. Inni żalowali jej, mówiąc: «a była kiedyś takim cudownym łobuziakiem»” (HIZS 1, s. 446) – czytamy⁴⁵². „Midori z domu Daikokuya” po raz kolejny staje się przedmiotem obserwacji i oceny.

roli – kurtyzany. W tym kontekście uśmiech matki i jej komentarz można postrzegać jako wyraz okrucieństwa. Zob.: Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 250–251. Wydaje się, że w jakimś stopniu każdy badacz literatury Ichiyō odnosił się do problemu przemiany Midori. W kontekście niniejszej pracy nie jest istotne, co ją spowodowało. Ważny jest niedopowiedziany styl opisu oraz fakt, że zmiana łączy się ze zmianą spojrzenia Midori na otaczającą ją rzeczywistość, z utratą wcześniejszej beztroskiej niewinności. Tym samym *Takekurabe* wpisuje się w kontekst innych opowiadań i powieści japońskich, których bohaterami są dzieci przechodzące ze świata niewinności i braku obowiązków w świat dorosłości. Por.: Donald Keene, *Nihon bungaku o yomu*, Shinchōsha, Tokio 1977, s. 22.

⁴⁵⁰ Yura zwraca uwagę na częste niedookreślenie podmiotu jako element stylistyki *Takekurabe* przypominający *Makura no sōshi*. Zob.: Yura Kimiyoshi, *Bunshō no kakuchō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 42–43.

⁴⁵¹ Ichiyō w oddaniu zmiany, jaka zaszła i zachodzi w Midori, posługuje się elipsą i sugestią. Pozwala dziewczynce mówić o sobie „tu i teraz” poprzez zwrócenie ku przeszłości (*ushirosugata*). W ten sposób zostaje zaakcentowana niechęć Midori do świata dorosłych. Na nieuchronne pytanie, jak bohaterka będzie w nim żyć, brak jest odpowiedzi. Zob.: Matsubara Shinichi, *Takekurabe no koto*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 40–41.

⁴⁵² Noguchi Seki dostrzega w określeniu „szkoda, kiedyś była takim cudownym łobuziakiem” krytykę Midori jako przyszłej *oiran*. To, co czyniło ją w dzielnicach atrakcyjną, co zyskiwało jej również sympatię właściciela Daikokuya, to jej radosna i otwarta osobowość – atut w świecie rozrywki. Utracenie tej otwartości oznacza również spadek wartości Midori na rynku pracy. Zob.: Noguchi Seki, *Ichiyō shōsetsu sakuin no 'bokashi' ni tsuite...*, *op.cit.*, s. 25.

7. Samotność w *Nigorie*

W *Dziennikach* Ichiyō zwraca często uwagę na problem samotności wpływającej z poczucia niezrozumienia przez innych, które potęgowane jest za sprawą gier pozorów zastępujących relacje między ludźmi. Samotność staje się również ważnym tematem opowiadania, które za miejsce akcji obiera przestrzeń kokieteryjnych gier. Wydarzenia przedstawione w *Nigorie*⁴⁵³ rozgrywają się w herbaciarni⁴⁵⁴, jednej z tych, które Ichiyō opisuje w *Dziennikach*:

Nie wiem właściwie, cóż to takiego „herbaciarnia” (*machiai*), ale sądząc jedynie po znakach – jest to miejsce, gdzie ludzie spotykają się na jakiś czas. W rzeczywistości jednak, nie wiedzieć czemu, wygląda na to, że wzywane są tam gejsze, pije się alkohol, lampy są rozpalone, szept, zabawy do późnej nocy. Właścicielami tych miejsc są zazwyczaj kobiety. Są tam dwie, trzy kelnerki słynące z urody. Fasada domu zachęca wystrojem, a w pokojach zawieszono są bambusowe zasłony, zza których dobiegają aksamitne głosy (ZSIN 1, s. 165–166).

Ichiyō otwarcie wyraża zdziwienie rozdźwiękiem między nazwą *machiai*, która oznacza „poczekalnię”, „miejsce wspólnego oczekiwania”, a jego niezwykle zmysłową atmosferą. Żaden z obrazów ani dźwięków, jakie roztacza „herbaciarnia”, nie świadczy o tym, że zebrani tam ludzie na coś czekają. Wręcz przeciwnie, spotkania w „poczekalni” są ich celem – piją tam, uczują i zabawiają się z kobietami⁴⁵⁵.

⁴⁵³ Tytuł opowiadania może wywodzić się z *Ise shū*. Odwołanie ma jednak charakter formalny. Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*..., *op.cit.*, s. 269–274.

⁴⁵⁴ *Meishuya* – bary o charakterze domów publicznych wyrosły z tradycji *machiai*, ale pojawiły się w okolicach Asakusy w latach 90. XIX wieku. Popularność zyskały natomiast po wojnie japońsko-koreańskiej. Zob.: Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi*, Iwanami shoten, Tokio 2003, s. 12. Ichiyō ujmując w opowiadaniu dynamicznie zmieniającą się rzeczywistość Meiji. Baba Kochō podkreśla, że w związku z tym trudno jest zaadaptować *Nigorie* na potrzeby teatru i oddać w sposób zrozumiały dla widza charakter Kikunoi. Zob.: Baba Kochō, *Geki to natta Nigorie to Jūsan'ya*..., *op.cit.*, s. 347.

⁴⁵⁵ W okresie Meiji zaczęły się pojawiać *aimai-jaya* (nieokreślone herbaciarnie), granice między poszczególnymi miejscami jeszcze bardziej się zatężyły. Zob.: Tomatsu Izumi, *Fukusū no tekisuto e*..., *op.cit.*, s. 196.

7.1. Oriki z Kikunoi

W Kikunoi, herbaciarni przedstawionej w *Nigorie*, opinie o ludziach tworzone są na podstawie wywieranych przez nich wrażeń. Dlatego też narrator szczególną uwagę poświęca wyglądowni kobiet pracujących w tym miejscu⁴⁵⁶. Pierwsza z opisanych w opowiadaniu postaci ma „około trzydziestu lat, brwi wyskubane i zarysowane czarną kreską, wystylizowaną linię włosów nad czołem” (HIZS 2, s. 4). Narrator zauważa nienaturalnie pomalowaną twarz kobiety – lica i szyję pokryte grubą warstwą białego pudru oraz mocno pomalowane na czerwono usta, wyglądające „jak u psa, który pożera człowieka” (*hito kuu inu no gotoku*) (HIZS 2, s. 4). Determinacja kobiety, by zwrócić na siebie uwagę mężczyzn, czyni z niej postać groteskową, a nawet odpychającą.

W tym miejscu na scenę wydarzeń zostaje wprowadzona Oriki, opisywana na zasadzie kontrastu z kobietą przedstawioną w pierwszej kolejności:

Dziewczyna zwana Oriki była średniego wzrostu, szczupła i wdzięczna. Świeżo umyte włosy upięła elegancko w stylu *shimada*, przyozdabiając je żdźbłami słomy ryżowej. Cerę miała tak jasną, że nie musiała używać pudru, a ten, który nałożyła w okolicy szyi, trudno było dostrzec. Luźny strój ukazywał piękno jej śnieżnobiałej skóry prawie do piersi (HIZS 2, s. 4).

Oriki, najmłodsza spośród wszystkich pracujących w Kikunoi, jest uosobieniem wdzięku i naturalności. Suzuki Keiko porównuje ją do księżniczki Kaguya-hime, argumentując, że obie z wyższością traktowały piękno własnego ciała⁴⁵⁷.

⁴⁵⁶ Kelnerka (*shakufu*) umiała towarzystwo mężczyznom podczas biesiady. Od *geiko*, bardzo ogólnie rzecz ujmując, różniła się tym, że oprócz gry na shamisenie i śpiewu oferowała biesiadnikom również swoje ciało. Nie znaczy to oczywiście, że *geiko* nie zgadzały się nigdy ofiarować wybranym klientom czegoś więcej aniżeli swoje artystyczne (*gei*) popisy. Zob.: Okano Yukie, *Onnatachi no kioku...*, *op.cit.*, s. 11–13. W badaniach nad *Nigorie* od początku ważną rolę odgrywały rozważania nad rzeczywistymi postaciami, które miały zainspirować Ichiyō. Baba Kochō sugerował, że Ichiyō stworzyła Oriki w wyniku obserwacji kelnerki w sklepie nieopodal miejsca, gdzie mieszkała w Maruyama Fukuyama-chō. Zob.: Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū...*, *op.cit.*, s. 275–296. Równocześnie silny jest nurt postrzegający Oriki jako literackie wcielenie Ichiyō. Kawakami Bizan podobno miał namawiać Ichiyō do napisania swojej biografii, czego rezultatem było powstanie *Nigorie*. Zob.: Matsusaka Toshio, *Jūsan 'ya...*, *op.cit.*, s. 76. Wada Yoshie twierdzi, że Oriki jest wzorowana na samej Higuchi Ichiyō, a w Yūkim dopatruje się cech Nakaraia Tōsui. Zob.: Wada Yoshie, *Shōsetsu no uchi to soto. Ichiyō no sekai*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 30–39. Możliwość pewnych cech Ichiyō oddanych w opisie Oriki nie wyklucza również Baba Kochō. Por.: Baba Kochō, *Nigorie ni naru made*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Uejji, Tokio 2000, s. 322–331. Dramat Oriki porównywany jest z dramatem Soni ze Zbrodni i kary. Zob.: Hiraoka Toshio, *Yūgure no sangeki. Ichiyō, Tōkoku, Tsumi to batsu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 115–119. Można założyć, że poprzez literatów skupionych wokół „Bungakukai” Ichiyō miała dostęp w jakimś (choć z pewnością ograniczonym) wymiarze do literatury europejskiej. Zob. też: rozdział *Seiō ishiki o takameta Bungakukai*, [w:] Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 25–40.

⁴⁵⁷ Suzuki Keiko podkreśla też, że obie bohaterki odchodzą w podobny sposób – unosząc się ku niebu. Suzuki Keiko, *Kyūsai no inga. Kyōgi toshiteno Nigorie*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 98–119.

Oriki jest „szczupła” i „wdzięczna”. Jej długie włosy pachną świeżością i zostały upięte w popularną w dzielnicach rozrywki *shimadę*, której niedbałej elegancji dodają żdzbla świeżej słomy. W przeciwieństwie do mocno umalowanej koleżanki, Oriki nie musi się pudrować – ma cerę tak delikatną i białą, że nie odróżnia się ona kolorem od pudru. Profesję bohaterki zdradza luźno założony strój. Tylko kobiety, które wykorzystują swoje powaby w pracy, ośmielają się pokazać z niedbale zawiązanym pasem. Poza bohaterki podkreśla jej naturalność: „Miała na sobie letnie kimono w odważny wzór. Przepasana była luźno czarnym pasem – imitacją z satyny i czerwonego splotu, który było widać w miejscu niedbałego wiązania na plecach” (HIZS 2, s. 4). Maniery dziewczyny również przykuwają uwagę: „przykucnęła, z jednym kolanem ku górze, i pykała długą fajkę” (HIZS 2, s. 6). Jest to zachowanie nader nonszalanckie, które nie przystoi dobrze wychowanej panience. Oriki nie aspiruje jednak do tego statusu. Jest jedną z dziewcząt w Kikunoi. Wystarczyło spojrzeć na nią, by wiedzieć, jaka jest jej profesja – podkreśla narrator na zakończenie opisu.

Okazji do bliższego poznania Oriki dostarczają jej rozmowy z Yūkim Tomonosuke, ważnym klientem Kikunoi⁴⁵⁸. Podczas jednej z wizyt Yūki zadaje jej pytanie świadczące o jego żywym zainteresowaniu losem kobiety: „Czy nie chciałabyś niczego więcej osiągnąć w życiu?” (*Shusse o nozomu na?*, HIZS 2, s. 27). Oriki trudno przychodzi mówienie o sobie wprost, dlatego często ucieka się do gier słownych i gestykulacji, co nadaje prowadzonym przez nią rozmowom charakter teatralnego przedstawienia (*shibai*)⁴⁵⁹. W odpowiedzi na to pytanie posługuje się skojarzeniem sukcesu w życiu kobiety z powozem: „Najlepsze, co może mnie czekać, to kupowanie ryżu z cedzakiem w ręku. Nie przyjedzie po mnie żadna złota karoca...” (HIZS 2, s. 27). „Złota karoca” jako symbol bogactwa i pomyślności zostaje przeciwstawiona obrazowi kupowania ryżu z cedzakiem na ser *tōfu*, co z kolei symbolizuje skrajne ubóstwo⁴⁶⁰. Maeda Ai dostrzega w słowach bohaterki wyraz sprzeciwu wobec popularnej wizji społecznego awansu

⁴⁵⁸ Wada Yoshie widział w Yūkim wcielenie Nakaraia Tōsui. Podkreślał również, że choć przedstawienia kobiet są przekonujące, obrazy mężczyzn w większości opowiadał Ichiyō nie dorównują im w żaden sposób. Zob.: Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō den...*, *op.cit.*, s. 431–440. Por. też: Maruya Sanichi, Wada Makoto, *Onna no shōsetsu*, Kōbunsha, Tokio 2001, s. 50–51.

⁴⁵⁹ Por.: Ōta Michie, *Tamamatsuri no yoru. Nigorie ron*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 89–102. W jednej z wersji niepublikowanych Oriki jest bardziej otwarta: wyznaje, że doskwiera jej to, jak żyje, że myśli o śmierci. Por.: Kōno Toshirō, Hinata Toshiko, Hosaka Masako, Takamuro Yūko, *Takekurabe, Nigorie, Ware kara no mitenko, genkōrui o chūshin ni*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 92–93. Raz jeszcze analiza manuskryptów dowodzi, że Ichiyō wybiera ostatecznie niedopowiedzenie, niejasność, rozmycie perspektywy.

⁴⁶⁰ Scena opisana w *Nigorie* przypomina opisy życia wuja Omine z *Ōtsugomori* oraz wiele wzmianek w *Dziennikach* obrazujących biedę rodziny Higuchi. Ichiyō wspomina na przykład o ciasteczkach ryżowych *mochi*, które otrzymała od rodziny z Yamanashi: „tam podobno jedzą je codziennie. My nie możemy sobie na to pozwolić” (ZSIN, 439).

oraz pragnienie poszukiwania czegoś niezwykłego⁴⁶¹. Oriki nie przyznaje się jednak wprost do swoich pragnień, kryjąc je za zręczną grą symbolami⁴⁶².

Zanim Yūkiemu (a wraz z nim czytelnikowi) dane jest poznać historię życia Oriki, na drugim piętrze domu Kikunoi dochodzi do kilku rozmów, w których również poruszany jest problem społecznego awansu. Podobnie jak w *Wakare-michi*, również w *Nigorie* możliwości rozwoju i wyboru drogi życiowej wiązane są z pochodzeniem i wychowaniem bohaterów. Dlatego też – nie chcąc ujawnić prawdy o sobie – od pierwszego spotkania z Yūkim Oriki unika odpowiedzi na pytania o swoje korzenie:

- Opowiedz mi o sobie. Na pewno masz w zanadrzu wspaniałą opowieść. Nie mogłaś zostać wychowana w zwykły sposób. Mam rację, prawda?
- Proszę tylko spojrzeć. Nie wyrosły mi dotąd rogi, nie przeżyłam też tyle, by wyrósł mi pancerz. – Oriki zaśmiała się perliście.
- Nie unikaj odpowiedzi. Powiedz prawdę. Skoro nie chcesz powiedzieć, skąd pochodzisz, powiedz zatem, dokąd zmierzasz...
- Oj, trudne to zadanie. Zdumiesz się, kiedy powiem. Mam ambicje tak wielkie, jak Ōtomo Kuronushi – Oriki zanosila się już śmiechem.
- Tak niczego nie osiągniemy. Przestań żartować i powiedz szczerze kilka słów o sobie. Nawet jeśli kłamstwo jest twoją codziennością, musi w niej być chociażby ziarenko prawdy. Miałas męża? A może pracujesz tak, by utrzymać rodziców? – gość spoważniał nagle (HIZS 2, s. 7).

Zdolność Oriki do prowadzenia konwersacji skłania Yūkiego do przypuszczeń, że dziewczyna pochodzi z dobrej rodziny, a do pracy w Kikunoi zmusiły ją niecodzienne okoliczności. Oriki jednak z właściwą sobie zręcznością unika odpowiedzi na zadawane przez gościa pytania. Kokietyryjnie neguje swoją niezwykłość, a nawet doświadczenie czy talent. W swojej wypowiedzi od „rogów” (*tsuno*) przechodzi zgrabnie do „pancerza” (*kōra*), który wprowadza równocześnie znaczenie metaforyczne: *kōra mo herimasenu* oznacza bowiem brak doświadczenia zdobytego z wiekiem. To jeden z przykładów swobody, z jaką Oriki kontroluje, reżyseruje i odgrywa sceny z klientami w Kikunoi. Równocześnie z każdym słowem potwierdza swoją wiedzę i zdolności prowadzenia rozmowy. Kiedy Yūki pyta o jej plany, Oriki porównuje siebie z Ōtomo Kuronushim, jednym z sześciu słynnych mistrzów poezji Rokkasen, sugerując tym samym, że pragnie wielkości i sławy, która nie przeminie wraz z jej śmiercią⁴⁶³.

⁴⁶¹ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 213–215.

⁴⁶² Fujii z dużym przekonaniem dowodzi, że *Nigorie* jest odtwarzaniem historii Oriki, ale także samej autorki. Zob.: Fujii Hidetada, *Hyōkashi no naka no Nigorie o yomu*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 6, Shibundō, Tokio 1995, s. 65–66. Fujii niewątpliwie posługuje się conceptem „prawdy o sobie” znanym z dyskursu *shishōsetsu*. Bardziej aniżeli przedstawienie faktów z życia Ichiyō interesuje go jej wyrażanie prawdy o sobie (*jiko no shinto no hyōgen*).

⁴⁶³ Rokkasen, dosł. „Sześciu Mędrców Pieśni”, to określenie stosowane w odniesieniu do sześciu poetów: Ōtomo Kuronushi, Ono Komachi, Ariwara Narihira, Kisen Hōshi, Sōjō Henjō, Funya Yasuhide, których wiersze umieszczono w cesarskiej antologii *Kokinwakashū*.

7.2. Rozmowy z kelnerką

Zręczna strategia prowadzenia rozmowy stosowana przez Oriki sprawia, że z każdym jej słowem zainteresowanie Yūkiego jej osobą wzrasta. Mężczyzna nie przestaje więc nalegać, by kelnerka powiedziała mu coś o sobie. Kiedy udaje mu się w końcu skłonić ją do powiedzenia kilku słów, trudno je uznać za szczegółowe wyznanie:

Jestem istotą ludzką. Mam także uczucia. Odkąd rodzice zmarli przedwcześnie, pozostałam sama na świecie. Mam tylko tych dwoje rąk do pracy. Byli wprawdzie tacy, którzy prosili o mą rękę, ale męża nie mam. Marne jest moje wychowanie i pewnie już taka umrę (HIZS 2, s. 8).

Yūki dowiaduje się, że rodzice bohaterki nie żyją, a ona musi sama się utrzymywać. Mężczyzna próbuje ją przekonać, że jej pochodzenie nie przekreśla jej szans na małżeństwo: „Przecież nawet jeśli nie zostałam wychowana w dobrych warunkach, nadal możesz wyjść za mąż” (HIZS 2, s. 8). „Po taką piękność w każdej chwili może przyjechać wspaniała karoca” (HIZS 2, s. 8) – tłumaczy, odwołując się do znanego już symbolu kobiecego sukcesu⁴⁶⁴. Oriki wyjaśnia jednak swojemu gościowi: „Nie znajduję uznania w oczach tych, którzy mnie się podobają. A wśród tych, którzy o mnie zabiegają, nie znalazł się ani jeden wart mojej uwagi” (HIZS 2, s. 8). Podkreśla, że nie zamierza wychodzić za mąż za wszelką cenę, a w jej słowach słychać determinację samej Ichiyō z *Dzienników*. „Może zabrzmiał to niepoważnie, ale przyszło mi już tak żyć z dnia na dzień” (HIZS 2, s. 8) – oświadcza.

Więcej o pochodzeniu Oriki i powodach, dla których nie potrafi znaleźć w życiu szczęścia, Yūki dowiaduje się podczas kolejnego ze spotkań. Tego dnia dziewczyna jest wyjątkowo niespokojna – spotkanie przyjaciela z niedawnej przeszłości i kolejne czarki *sake* rozwiązują jej język:

Przede wszystkim musisz zrozumieć, że daleko mi do bycia świętoszkiem. Wiesz już przecież, że nie jestem niewinną panienką, na którą rodzice chuchają i dmuchają. Gdybym nawet była czysta jak kwiat lotosu pośród bagien, to myślisz, że ten dom mógłby prospe-

⁴⁶⁴ Niewątpliwie piewczą urody kobiet jako atutu w zdobywaniu pieniędzy pozostaje Ihara Saikaku. W opowiadaniu *Kamiko shindai yabure toki* (O tym, jak krawiec ubrań z papieru stracił fortunę) z *Nippon eitaigura* stwierdza na przykład: „Możemy wnioskować, że córka Reishojo Hokoji [która miała zarabiać na życie w czasach dynastii Tang sprzedawaniem bambusowych koszy] musiała być paskudnej urody. Gdyby bowiem była piękna, nie dano by jej wiecznie sprzedawać koszy na ulicy”. Zob.: Ihara Saikaku, *Nippon eitaigura...*, *op.cit.*, s. 109. Pogląd o urodzie jako przepustce do awansu w społeczeństwie Meiji jest odzwierciedlony w wielu utworach literackich tego okresu, także w słynnym *Konjiki yasha* Ozakiego Kōyō, opowiadaniu, którego bohaterka – Miya – świadoma wrażenia, jakie wywiera jej piękno na innych, dostrzega, że „tak samo jak talent jest atutem na drodze do sukcesu mężczyzn, tak uroda pozwala zdobyć fortunę kobietom” (*sai dani araba otoko no risshin wa omoi no mama naru gotoku,onna wa iro o mote fūki o ubeshi*). Zob.: Ozaki Kōyō, *Konjiki Yasha...*, *op.cit.*, s. 70.

rować, że goście przychodziliby tutaj? Ty jesteś inny. Ale pozostali, którzy przychodzą – wszyscy tego właśnie oczekują. Mnie też zdarza się myśleć o sobie jak o zwyczajnym człowieku. Taki zawód jest wstydlivy, bolesny, żalсны. Myślę wtedy, że lepiej byłoby nawet mieszkać w jakiejś klitce, mieć męża i się ustatkować. To jest jednak w moim przypadku niemożliwe (HIZS 2, s. 25).

Oriki nazywa siebie *jidaraku* („kobietą upadłą, lekkich obyczajów”), a swój zawód określa jako „wstydlivy, bolesny, żalсны” (*hazukashii koto, tsurai koto, nasakenai koto*) (HIZS 2, s. 25)⁴⁶⁵. Wiąże swój upadek z brakiem domu, w którym byłaby otoczona opieką, gdzie poznałaby zasady dobrego wychowania i zdobyła wykształcenie niezbędne do odniesienia sukcesu w świecie. Podkreśla, że świadomie odrzuca ideały niewinności i szczerości, żeby móc dobrze wykonywać swoją pracę. Jej zdolność patrzenia z boku na świat kelnerek sprawia, że Oriki różni się od bohaterek utworów pisanych dla rozrywki⁴⁶⁶.

Oriki obawia się, że nie potrafiłaby prowadzić normalnego życia. Odrzuca małżeństwo z jego przywilejami i obowiązkami, wybierając pozycję poza ustalonymi normami⁴⁶⁷. Słowo „normalny” (*nami no*, wcześniej również użyte w wyrażeniu „zwyczajny człowiek”) pojawia się w tekście kilkakrotnie jako określenie życia, którego Oriki nie może prowadzić, lub cechy, której nie posiada. Dziewczyna uważa brak normalności za jedną z przyczyn własnego cierpienia. Określa się jako *ukimono* („osobę niestałą”). W przeciwieństwie do oddzielonej od reszty świata Yoshiwary, Kikunoi wpisane jest w pejzaż miasta, co dodatkowo prowokuje Oriki do porównań. „Dlaczego taka jestem?” (HIZS 2, s. 25) – pyta w obecności Yūkiego.

Na swoje pytanie bohaterka udziela odpowiedzi zaskakującej: „Złożyły się na to trzy pokolenia porażek” (HIZS 2, s. 25)⁴⁶⁸. Następnie opowiada Yūkiemu

⁴⁶⁵ Trudno jednoznacznie stwierdzić – ze względu na brak podmiotu w zdaniu wypowiedzianym przez Oriki – co określa jako „wstydlivy, bolesne, żalсны”. To jedno z niejednoznacznych miejsc umożliwiających wiele interpretacji. Kumasaka Atsuko odwołuje się w tym miejscu do historii związku Oriki z Genshichim, dopatrując się przyczyn upadku bohaterki w nieszczęśliwym przywiązaniu do tragicznego bohatera, które jednak świadczy równocześnie o szczerości jej uczuć. Por.: Kumasaka Atsuko, *Ichiyō ni okeru bungaku no imi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 58–59. Problem nieszczęścia i społeczno-gawansu Oriki należy jednak rozpatrywać także w kontekście „trzech pokoleń” porażek.

⁴⁶⁶ Zob.: Tanaka Yūko, *Higuchi Ichiyō 'iya da!' to iu...*, *op.cit.*, s. 116.

⁴⁶⁷ Iwami podkreśla, że standardowe role przewidziane dla kobiety w okresie Meiji ograniczały się do trzech: córki (panny), żony i matki. Zob.: Iwami Teruyo, *Oriki densetsu. Nigorie ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizmu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 126–128.

⁴⁶⁸ To, że wspomnienie o trzech pokoleniach porażek jest ważne w interpretacji *Nigorie*, widać również w zachowanych niepublikowanych wersjach opowiadania, w których Ichiyō pracowała nad zamieszczeniem tej wzmianki w narracji. Zob.: Kan Satoko, *Nigorie no miteikō o megutte*, [w:] *Higuchi Ichiyō – sono shōgai. Meiji no Bunkyo o butai ni*, red. Bunkyoōku kyōiku iinkai, Bunkyoō furusato rekishikan, Tokio 2003, s. 46. Yamada porównuje Oriki i Ichiyō, odwołując się do historii dziadka i ojca pisarki, którzy również pomimo wspaniałych cech charakteru i zdolności nie odnieśli sukcesu w życiu. Por. Yamada Yūsaku, *Shinsō no kindai...*, *op.cit.*, s. 262–279. W tym kontekście dziadek Oriki jest często porównywany z dziadkiem Ichiyō. Zob.: Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū...*,

o swoim dziadku, który stał się pośmiewiskiem, mimo że był wytrawnym uczonym i człowiekiem gotowym do poświęceń, oraz o ojcu – zdolnym rzemieślniku, który nigdy do niczego w życiu nie doszedł i zmarł przedwcześnie. Oriki przyznaje, że w historii swojej rodziny dopatruje się przyczyn własnego upadku. Krytycy zauważają, że w *Nigorie* istnieją równolegle względem siebie czas możliwości odniesienia sukcesu (*shusse no jikan*) i czas cyklu przyczyn i skutków (*sukuse no jikan*), wyrażany symbolicznie poprzez obraz mostu na rzece Hosotanigawa, do którego jeszcze powrócę⁴⁶⁹.

7.3. Rozsypany ryż

Oriki, wnuczka uczonego, córka złotnika, postrzega swoje życie jako następstwo wcześniejszych porażek w rodzinie. Wydarzeniem, które miało przypieczętować jej los, jest jej upadek w dzieciństwie, pozornie mało znaczący, którego wspomnienie nie daje jednak bohaterce spokoju:

Pamiętam, było to zimą. Miałam wtedy siedem lat. Było bardzo zimno, a my we troje – ojciec, matka i ja – w starych letnich kimonach. Ojciec wydawał się nieczuły na zimno. Pracował wytrwale wsparty o kolumnę. Mama ustawiła pęknięty garnek na obłupanym piecyku i poprosiła, bym poszła na zakupy. Ścisnęłam w jednym ręku drobne, w drugim cedzak na miso i pobiegłam do sklepu z ryżem. Do tego momentu wszystko szło dobrze. Jednak ręce i nogi skostniały mi z zimna i w drodze powrotnej – pięć, sześć domów i byłabym na miejscu – potknęłam się na pokrytej lodem pokrywie studzienki. W tej samej chwili upuściłam sito, w którym niosłam ryż. Ziarenka potoczyły się jedno za drugim przez otwór w pokrywie prosto do ścieku. Pod spodem była błotnista woda, wpatrywałam się w dół, ale nie sposób było zebrać ziarenek (HIZS 2, s. 26).

Do obrazu Oriki – małej dziewczynki, która stoi nad studzienką kanalizacyjną w zimowy wieczór – nawiązuje tytuł opowiadania: *Nigorie* (dosł. „studzienka kanalizacyjna”), który ma symbolicznie oddawać codzienność bohaterki żyjącej w poniżeniu, zbrukaniu i kłamstwie. Oriki każdego dnia odkrywa to, o czym w *Dziennikach* pisała również Ichiyō: „Dziwnie złocony jest ten świat, nie było tematu, który nie dotykałby czegoś plugawego” (ZSIN 2, s. 164). W poczuciu niepewności Oriki, w jej przekonaniu o zmienności rzeczy tego świata (*mujō no*

op.cit., s. 163. Więzy bohaterki z matką analizowane są w: Yamasaki Masazumi, *I Yanji to Higuchi Ichiyō – ‘haha’ no hairi*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 57–64. Można uznać, że z upuszczeniem ryżu Oriki czuła, że zawiodła nadzieje pokładane w niej przez matkę, a tym samym, że ich więź została zerwana. Niewątpliwie kontekstem interpretacji związku Oriki z matką może być również relacja Ichiyō i Taki.

⁴⁶⁹ Zob.: Ikari Tomokazu, *Nigorie*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō kore made no soshite kore kara no”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 114–119.

jinsei kan) dostrzegalne są wpływy *Genji monogatari*, utworu, który ukształtował wyobraźnię literacką Ichijō⁴⁷⁰.

Rozpacz małej dziewczynki na widok rozsypanego ryżu wydaje się niewspółmierna do tego, co się wydarzyło. „Gdyby była wtedy w pobliżu rzeka albo staw, rzuciłabym się do wody i zginęła niechybnie” – wyznaje Oriki po latach. Oczywiście utrata jedzenia zakupionego na kolację oznaczała dla jej rodziny konieczność głodowania tego dnia, ale trudno wyobrazić sobie, że nawet ta świadomość mogłaby doprowadzić dziewczynkę do myśli o odebraniu sobie życia. „Ach, mogę mówić godzinami, ale i tak nie zdołam nawet w części oddać tego, jak się wtedy czułam” (HIZS 2, s. 26) – Oriki z Kikunoi, która rozmyśla o swoim przeznaczeniu, ocenia z perspektywy czasu, że rozsypanie białego ryżu – symbolu powodzenia, ale także normalnego życia w rodzinie – zmieniło ją nieodwracalnie⁴⁷¹. „Wiesz, od tamtej chwili stało się ze mną coś dziwnego” (HIZS 2, s. 26) – wyznaje Yūkiemu, podkreślając raz jeszcze swoje poczucie nieprzystawalności do reszty świata⁴⁷².

Powrót we wspomnieniach do tego epizodu z dzieciństwa budzi gwałtowne emocje bohaterki. „Widzisz, moja rodzina była uboga. I szaleństwo też mam we krwi” (HIZS 2, s. 27) – Oriki stosuje w odniesieniu do siebie określenie *kichigai* („szaleństwo”). Jej szaleństwo ma się objawiać bólami głowy, napadami przygnębienia i wielkiego smutku⁴⁷³. Niewątpliwie „napady choroby” Oriki odgrywają

⁴⁷⁰ Zob.: Kikuta Shigeo, *Ichijō no naka no 'ōchō' – sono koten taiken no imi suru mono...*, *op.cit.*, s. 38.

⁴⁷¹ Symbolika ryżu i błota pozwala na różne interpretacje. Nishikawa Yūko łączy również żargonowe czytanie znaku „ryż” jako *yone* z *yo-ne* (sypianiem wieczorem), co z kolei kojarzy z zawodem kurtyzany. Wskazuje również na piosenkę cytowaną we wpisie bez tytułu (*Zankan: sono 2*, Wrażenia, część 2): „w tafli jeziora każdej nocy zamieszkuje księżyc” (*ikemizu ni yonayona tsuki mo yadorikeri*), łącząc wyrażenie „każdej nocy” (*yonayona*) z *yone* i zawodem Oriki. Zob.: Nishikawa Yūko, *Higuchi Ichijō no moderunite...*, *op.cit.*, s. 70. „Szaleństwo” Oriki jest często interpretowane w odniesieniu do przytoczonego przez nią epizodu z dzieciństwa: ziarenka ryżu stają się metaforą słów utraconych, zbrukanych. Por.: Iwami Teruyo, *Oriki densetsu...*, *op.cit.*, s. 134–135. Yabu Teiko dostrzega, że szaleństwo i śmierć są pojęciami łączonymi w narracjach *Utsusemi* i *Nigorie*. Zob.: Yabu Teiko, *Shinshiten shiirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichijō...*, *op.cit.*, s. 254–255. W *Utsusemi* wszelako szaleństwo bohaterki nie łączy się z jej własną śmiercią, ale jest następstwem samobójstwa mężczyzny, który ją kochał, a którego ona musiała odrzucić. Zob.: Higuchi Ichijō, *Utsusemi...*, *op.cit.*, s. 531–543.

⁴⁷² Satō zauważa, że objawy „choroby”, „szaleństwa” Oriki przypominają depersonalizację (*rijinshō*), nieumiejętność znalezienia sobie miejsca w układzie relacji międzyludzkich, co uznaje za wspólne doświadczenie Oriki i Ichijō. Zob.: Satō Sumasa, *Higuchi Natsu to iu nikutai. Shintairon no shiten kara*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 29 (13), 1984, s. 30. Seki Ryōichi traktuje szaleństwo i jego dziedziczność jako główny problem opowiadania. Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichijō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 445–446. Nagata Ryūtarō rozpatruje problem dziedziczności szaleństwa w kontekście śmierci bliskich Ichijō: ojca Noriyoshiego i brata Sentarō. Jego zdaniem szaleństwo, także poprzez bóle głowy, można łączyć z rodzinną chorobą, najpewniej gruźlicą, która doprowadziła do śmierci także Ichijō. Zob.: Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichijō no sekai: sazanami nikki...*, *op.cit.*, s. 52.

⁴⁷³ Maeda Ai uznaje przyczyny napadów Oriki i powody jej pracy w barze *meishuya* za dwie podstawowe zagadki *Nigorie*. Por.: Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi...*, *op.cit.*, s. 27–40.

w jej historii niebagatelną rolę. Zwłaszcza jeden z nich, który następuje w chwili, gdy bohaterka wraz z innymi dziewczynami zabawia gości w pokoju na dole. Poproszona przez zebranych, by coś zaśpiewała, bierze do ręki shamisen i zaczyna wykonywać znany wszystkim utwór: „Moja miłość jest jak drewniany pomost na rzece Hosotani. Boję się przez niego przejść, a przecież przejść mi trzeba” (HIZS 2, s. 21). Natychmiast jednak przerywa w sposób gwałtowny, „jakby sobie właśnie coś przypomniała”, i wybiega z pokoju⁴⁷⁴:

Gdyby tylko mogła stąd uciec. Daleko, daleko – nawet do Chin czy Indii. Nie mogła już znieść tego wszystkiego. Co zrobić, by uciec? Gdzie znaleźć takie miejsce, w którym nie słychać ludzkich głosów i hałasów, gdzie panuje cisza, cisza... w którym nie ma żadnych zmartwień. Żmudne, bezużyteczne, bezbarwne, żałosne, smutne, bolesne... życie. Jak długo będzie tu tkwiła? To ma być życie?! To??! Nienawidziła go (HIZS 2, s. 21).

Narrator pozwala czytelnikowi zobaczyć, co się dzieje w sercu i umyśle bohaterki. Posługuje się jednak elipsą i metaforą, co czyni kreowany przez niego obraz niejednoznacznym⁴⁷⁵. Można uznać, że „szaleństwo” Oriki, które miało się zacząć jeszcze w dzieciństwie, a które w opowiadaniu określane jest również jako „choroba” (*yamai*), wiąże się przede wszystkim z jej chęcią ucieczki do świata, w którym nie ma trosk i zmartwień. Maeda Ai w *yamai* bohaterki dopatruje się obsesji śmierci, która – według niego – współbrzmi z rozważaniami o umiarniu ukrytymi również w narracji *Dzienników*⁴⁷⁶. Rozpacz dziewczyny śpiewającej piosenkę o miłości mogła wynikać również z jej nieszczęśliwego zauroczenia Genshichim, dawnym bywalcem Kikunoi⁴⁷⁷.

Jako inne zagadki podaje określenie *marukibashi* (kładka, most), którego wspomnienie mocno oddziałuje na Oriki, kwestię pragnienia (lub rezygnacji z) sukcesu w życiu oraz problem śmierci Oriki i Genshichiego.

⁴⁷⁴ Ucieczka kelnerki z miejsca pracy, choćby na chwilę, musiała być traktowana jako zniewaga gości i srogo karana przez właścicieli baru. Zob.: Kuroda Shinobu, *Nigorie*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 73. To, że Oriki pozwoliła sobie uciec z Kikunoi owego wieczoru, niewątpliwie świadczy o jej wyjątkowej pozycji.

⁴⁷⁵ Zachowana wcześniejsza wersja opowiadania o wiele bardziej jednoznacznie oddaje uczucia Oriki – jej rozpacz i niechęć do życia. Zob.: Noguchi Seki, *Ichiyō shōsetsu sakuhi no 'bokashi' ni tsuite...*, *op.cit.*, s. 24.

⁴⁷⁶ Zob.: Maeda Ai, Inoue Hisashi, *Higuchi Ichiyō ni tsuite no uwasa...*, *op.cit.*, s. 241.

⁴⁷⁷ Splot historii Oriki, Yūkiego, Genshichiego i Ohatsu jest niezwykle intrygujący, czyni z relacji międzyludzkich główne zagadnienie opowiadania. Kitagawa pokazuje, jak opowieść o Oriki i Yūkim z niepublikowanej wersji A została połączona z opowieścią o relacji Oriki i Genshichiego (oraz jego żony) w niepublikowanej wersji B. Zob.: Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 63–64.

7.4. Most na rzece Hosotani

Jednak to nie *waga koi* („moja miłość”) pojawia się jako temat kolejnego akapitu, ale – co musi zastanawiać – most na rzece Hosotani (*Hosotanigawa no marukibashi*)⁴⁷⁸. Most w piosence symbolizuje miłość, ale dla Oriki *marukibashi* może oznaczać drogę wiodącą do świata wyobrażeń i ideałów, wyjście ku własnym skrytym pragnieniom, wkroczenie w stan niebytu, w pustkę⁴⁷⁹. W bardzo ogólnym ujęciu most *marukibashi* jest symbolem jej życia, stanowiącego kontynuację życia jej ojca i dziadka:

Nic na to nie poradzę. Przecież trzeba mi przejść przez ten most *marukibashi*. Ojciec mój potknął się i upadł. Tak samo dziadek. Zawiść wielu pokoleń zaciążyła na moim losie. Nie mogę umrzeć, dopóki nie zrobię wszystkiego, co do mnie należy. Żal mi siebie, ale wiem, że nie znajdzie się pewnie nikt, kto by mi współczuł. Jeśli poskarżę się ludziom, uznają po prostu, że nie lubię tego zawodu (HIZS 2, s. 21).

Wyjście z Kikunoi w ciemność, a także obecność nieznanym ludzi na drodze potęguje poczucie osamotnienia bohaterki⁴⁸⁰. Oriki powraca do rzeczywistości *sukuse*: uznaje, że jest zamknięta w cyklu porażek będącym następstwem tego, co wydarzyło się przed nią, przed jej ojcem i dziadem. „Choroba” Oriki, która wyróżnia ją spośród innych kelnerek, nie wiąże się jedynie z tym, czego ona sama doświadcza: z trudnościami jej zawodu czy doświadczeniem ubóstwa, ale

⁴⁷⁸ Odwołanie do przejścia na rzece Hosotani pojawia się dwukrotnie we fragmencie kończącym IX księgę *Heike monogatari*. Zob.: *Heike monogatari*, t. 2, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 30, red. Ichiko Teiji, Shōgakukan, Tokio 1975, s. 258–269. Fragment ów opisuje rozpacz Kozaishō, żony Tairy Michimori, który poległ w walce. Brzemenna kobieta z rozpacz i osamotnienia rzuca się w odmęty wody i ginie. Wspomniane są wówczas początki jej znajomości z Michimorim – wymiana listów z pieśniami: „moja miłość niczym most na rzece Hosotani, zdeptana, zwrócono mi listy miłosne i teraz rękawy mam mokre od łez” (*waga koi wa Hosotani-gawa no marukibashi fumikaesarete iruru sode kana*, zob.: *Heike monogatari*..., *op.cit.*, s. 267); „po prostu zaufaj przejściu na rzece Hosotani, czy można nie upaść wcale, gdy tyle razy się przechodzi (*tada tanome Hosotani-gawa no marukibashi fumikaeshite wa ochizaramae ya wa*, zob.: *Heike monogatari*..., *op.cit.*, s. 267). Ichiko Teiji uznaje, że napisana w odpowiedzi pieśń ma dodawać adresatowi otuchy, wiary, że partnerka, która nie odpowiadała na listy, ugnie się jak most na rzece. Aichi zauważa jednak, że o ile pierwsza pieśń służy przede wszystkim opisowi uczucia odrzucenia i samotności, o tyle druga zapowiada upadek, śmierć bohaterki. Por.: Aichi Mineko, *Nigorie ni wataru ‘maruki-bashi’*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1996, s. 82.

⁴⁷⁹ Zob.: Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō*..., *op.cit.*, s. 184. Iwami uznaje *marukibashi* za metaforyczny most łączący byt (*sonzai*) z niebytem (*kyomu*), którego przejście wpisane jest w chorobę Oriki. Zob.: Iwami Teruyo, *Oriki densetsu*..., *op.cit.*, s. 141–144. Aichi Mineko nawiązuje do buddyjskiego konceptu pustki, która ma się stać ucieczką przed *ukiyo* – ulotnym światem. Zob.: Aichi Mineko, *Nigorie ni wataru ‘maruki-bashi’*..., *op.cit.*, s. 75–97. Yamamoto z kolei interpretuje *marukibashi* w kontekście porażek trzech pokoleń, czegoś, co łączy losy trzech osób w jedną tragedię. Zob.: Yamamoto Hiroshi, *Nigorie no marukibashi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwashashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 173–184.

⁴⁸⁰ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai*..., *op.cit.*, s. 202.

także z poczuciem samotności, od której nie ma dla niej ucieczki⁴⁸¹. Kobieta wie, że może polegać jedynie na własnych siłach, co symbolicznie oddaje również jej imię O-riki („siła”). Jej sytuację najlepiej ujmują słowa Ichiyō wypowiedziane w *Dziennikach*: „Kiedy pomyślę, że nie ma nikogo, kto by mnie prawdziwie rozumiał, czuję, jakbym sama tylko żyła na tym świecie” (ZSIN 3, s. 450)⁴⁸².

Rozmyślania Oriki kończy pełne rezygnacji stwierdzenie: „Nie dbam już o to, co będzie dalej. Nie mam pojęcia, co się ze mną stanie. Mogę równie dobrze żyć jako Oriki z Kikunoi – bez ludzkich uczuć i powinności” (*ninjō shirazu, giri shirazu*) (HIZS 2, s. 22). Świat domu uciech zakłamuje ludzkie uczucia *ninjō* i przeszkadza wypełnianiu społecznych powinności *giri*. Jednak dla Oriki nie ma z niego ucieczki. Bohaterka podkreśla swoje wyobcowanie w świecie: „Nie jestem przecież taka jak inni. Nie mogę myśleć, że jestem, bo to tylko przysparza mi cierpienia. Chyba zmysły postradałam. Sama siebie nie rozumiem” (HIZS 2, s. 22). Jej „choroba” uniemożliwia jej normalne życie, stawia ją poza dostępnymi kobietom jej epoki możliwościami awansu.

Samotność Oriki jest potęgowana przez rozdźwięk, jaki odczuwa pomiędzy własnymi uczuciami a tym, jak inni ją oceniają. Bohaterka zauważa, że mimo iż jest nieszczęśliwa, w oczach koleżanek oraz gości uchodzi za pogodną i beztrudną⁴⁸³. Nie spodziewa się również zrozumienia od kogoś spoza Kikunoi. Wie, że kobiety pracujące w herbaciarniach mają ustaloną opinię wśród ludzi:

Niektórzy nazywają je białymi demonami. Kto mógł wymyślić tę nazwę? Atmosfera miejsca rzeczywiście przywodziła na myśl piekło *mugen*. Jednym gestem potrafiły stracić męczyznę w jezioro krwi, przegnać zadłużonych na wysadzaną igłami górę. „Wstąp tutaj” – kusiły słodkim głosem. Tak pewnie pawie kusiły węże – swoje przyszłe ofiary (HIZS 2, s. 19).

Określenie „biały demon” pojawiło się w okresie Meiji przede wszystkim w odniesieniu do prostytutek i kelnerek pracujących w miejscach nielicencjonowanych. Jego geneza – jak wskazuje Maeda Ai – wywodzi się od *shirokubi* – pokrytej białym pudrem szyi⁴⁸⁴. Łączy ono w sobie dwa obrazy – piekielnego demona i kobiecego pudru. Połączenie takie wskazuje na niebezpieczeństwo obcowania z kobietami, które wyglądają pięknie i kusząco, ale są zagrożeniem dla mężczyzn – ich serc i portfeli. Niszczycielskie działanie „białych demonów” porównywane jest do piekielnych tortur, a one same – do pięknych ptaków, które jednak potrafią zabijać węże. Im zdolniejsza kelnerka czy kurtyzana, tym bardziej

⁴⁸¹ Takada podkreśla, że służące definiowaniu Oriki określenia *ukisha* (włóczęga) i *kichigai* (szaleństwo) stanowią cechy wyróżniające bohaterkę z grona innych kelnerek. Zob.: Takada Chinami, *Koe to iu media...*, *op.cit.*, s. 131.

⁴⁸² Ishida, która podejmuje próbę psychoanalitycznego odczytywania opowiadań Ichiyō, uznaje literaturę za terapię pisarki, pozwalającą jej realizować swoje „szaleństwo” na papierze i tym samym funkcjonować w świecie. Zob. Ishida Tadahiko, *Ichiyō no kotoba...*, *op.cit.*, s. 8.

⁴⁸³ Suda zwraca uwagę na rozbieżność pomiędzy oceną własną a spojrzeniem innych w opowiadaniu. Zob.: Suda Chisato, *Nigorie shiron. Tasha no kotoba*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō zō e mukete”, nr 6, Shibundō, Tokio 1995, s. 68–75.

⁴⁸⁴ Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 195.

jednocześnie narażona jest na krytykę i tym częściej nazywana „demonem”⁴⁸⁵. Oriki nazywana jest tak przez żonę swego dawnego klienta oraz przez jego syna. Narrator podkreśla jednak, że bohaterka, której „serce przepełniały smutek i żalność (...), nie mogłaby być wcieleniem złego demona” (HIZS 2, s. 20). Jako ktoś, kto ma wgląd w myśli i uczucia bohaterki, staje w jej obronie.

7.5. Śmierć w ocenie przechodniów

Niezrozumiana za życia Oriki staje się przedmiotem plotek i posądzeń także po śmierci. W ostatnim rozdziale przypadkowi gapię komentują widok dwu trumien, z których jedna wieziona jest w palankinie, a druga niesiona na ramionach mężczyzny⁴⁸⁶. Kryją się w nich ciała Oriki i Genshichiego, którzy najpewniej popełnili samobójstwo⁴⁸⁷. Nic nie jest jednak podane jako fakt, a szczegóły śmierci Oriki są jedynie przedmiotem spekulacji. Nawiązując do rozwijających się w czasach Ichiyō technik filmowych, można stwierdzić, że śmierć bohaterów zostaje odtworzona na podstawie czterech zmontowanych z sobą wypowiedzi⁴⁸⁸. „Ach, szkoda tej nieszczęsnej dziewczyny. Związała się z takim niecnotą! I skończyła nędznie” (HIZS 2, s. 33) – zauważa ktoś z tłumu. Ktoś inny przekazuje zebrany:

Ludzie powiadają, że to było samobójstwo z miłości. Jest świadek, który widział, jak rozmawiali z sobą owego wieczora w świątyni na wzgórzu. Kobieta pewnie czuła, że tak powinna... Ten mężczyzna przecież stracił dla niej głowę (HIZS 2, s. 33).

⁴⁸⁵ Por.: Okano Yukie, *Onnatachi no kioku...*, *op.cit.*, s. 16.

⁴⁸⁶ Takada analizuje wybór głosów anonimowych gapiów jako sposobu narracji, wybrane medium spośród innych dostępnych, na przykład informacji zawartej w gazecie czy wypowiedzi znajomych. Tym samym rozważa *Nigorie* jako metamedium – opowieść o formach przekazu. Zob.: Takada Chinami, *Koe to iu media...*, *op.cit.*, s. 120–138.

⁴⁸⁷ Krytycy nie są zgodni co do tego, czy Oriki zgodziła się umrzeć z Genshichim (*gōishinjū*), czy też była do tego zmuszona (*muri shinjū*). Seki Ryōichi uznaje, że Oriki, zdesperowana, rozedrgana, nieszczęśliwa, najpewniej zgodziła się na śmierć. Zob.: Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron...*, *op.cit.*, s. 338–341. Aichi Mineko uważa nawet, że to mogła być inicjatywa Oriki. Oriki nie planowała śmierci – jednak na wieść o rozpadzie małżeństwa Genshichiego poczuła się winna. Równocześnie jednak nie musiała już odpychać Genshichiego, a nie mogąc też z nim funkcjonować w świecie, świadomie wybrała śmierć. Zob.: Aichi Mineko, *Nigorie ni wataru 'maruki-bashi'...*, *op.cit.*, s. 75–97. Jednak Seki Reiko wskazuje, że opowiadanie ukazuje desperację Genshichiego, ale nie definiuje jednoznacznie pragnienia śmierci Oriki. Zob.: Seki Reiko, *Onnazumō, shinjū, kyōki e no sōzōryoku...*, *op.cit.*, s. 61–63. Zdaniem Okano Yukie było to wymuszone samobójstwo, ale Oriki mogła w ostatniej chwili przystać na zaproponowane przez dawnego kochanka rozwiązanie. Zob.: Okano Yukie, *Onnatachi no kioku...*, *op.cit.*, s. 22. Dla Maedy z kolei bardziej anizeli problem okoliczności śmierci Oriki i Genshichiego ważne jest zagadnienie narracji świadków, którzy w ogóle nie okazują współczucia zmarłym kochankom. Zob.: Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 221–222.

⁴⁸⁸ Zob.: Maeda Ai, *Ichiyō no buntai o megutte...*, *op.cit.*, s. 40.

Temu zdaniu przeciwstawione jest inne – zgoła odmienne:

Gdzie tam! Co taka kobieta (*ano ama*) może wiedzieć o powinności! Spotkała go pewnie, kiedy wracała z łaźni. Nie mogła się od niego uwolnić i szli razem, rozmawiając. Po chwili zadał jej cios z tyłu. O, są rany – na policzku i szyi. Musiało się tutaj coś wydarzyć. Niechybnie dopadł ją, kiedy próbowała uciekać. Mężczyzna, trzeba przyznać, popełnił *seppuku* wzorcowo. Kto by się tego spodziewał po właścicielu sklepu z futonami. Zmarł śmiercią honorową. To wspomniały koniec (HIZS 2, s. 33).

„Taka kobieta” (*ano ama*) oznacza kelnerkę, która przyzwyczajona jest do składania fałszywych przysięg. Jeden z gapiów uznaje, że Oriki, znana ze swojej profesji, nie umiałaby postąpić honorowo i wybrać wspólnego samobójstwa z kochankiem, który stracił dla niej wszystko. Uwaga mówiącego skupia się też natychmiast na Genshichim, którego chwali za odwagę i wzorcowo popełnione *seppuku* (*migoto na seppuku*)⁴⁸⁹. Kolejny głos mówi o Oriki w kontekście jej miejsca pracy: „Wielka to strata dla Kikunoi. Przyciągnęłaby jeszcze wielu klientów. Szkoda, że jej zabrakło” (HIZS 2, s. 33). Żal wyrażany przez przechodniów kierowany jest nie tyle w stronę samej bohaterki, ile miejsca, gdzie pracowała, które ucierpi w wyniku jej śmierci. Odwołanie do wspólnego samobójstwa natychmiast wprowadza kontekst *shinjūmono* (opowieści o samobójstwie), zwłaszcza słynnych sztuk Chikamatsu Monzaemona – *Sonezaki shinjū* (Samobójstwo kochanków w Sonezaki, 1703 r.) czy *Shinjū ten no Amijima* (Samobójstwo z miłości w niebiańskiej Amijima, 1720 r.). Trudno jednak nie zgodzić się z Maedą, iż słowa gapiów z opowiadania Ichiyō są pozbawione współczucia dla losu bohaterów, które w sztukach Monzaemona występuje⁴⁹⁰.

Chłód bezimiennych komentatorów *Nigorie* jest także widoczny, jeśli zestawimy suchą relację z tekstu Ichiyō z gwałtowną reakcją ludzi na wieść o śmierci bohaterów jednej z opowieści *Kōshoku gonin onna* Ihary Saikaku:

Mieszkańcy domu, gdzie zatrzymali się wcześniej kochankowie, zdumieni się wielce i jęli rozpaczć. Z pomocą miejscowych szukali kochanków po całej okolicy, jednak wszelki ślad po nich zaginął. Kiedy się nieco przejaśniło, znaleźli pozostawione przez nich przedmioty. Zanosząc się płaczem, związali je w jeden tobolek i odesłali wraz ze smutnymi wieściami do stolicy. Jako że w domu twórcy kalendarzy obawiano się utraty dobrego imienia, nalegano, by nie rozpowiadać o tym zdarzeniu wszem wobec⁴⁹¹.

⁴⁸⁹ *Seppuku* traktowane było jako symboliczne pokazanie prawdy o sobie, która miała być ukryta w trzewiach. Jako rytuał, który wymagał odwagi i wiązał się z dużym cierpieniem, *seppuku* pozwalało odkupić winy, honorowo kończyć życie. Zob.: Okano Yukie, *Onnatachi no kioku...*, *op.cit.*, s. 22.

⁴⁹⁰ Zakończenie – scena wspólnego samobójstwa – to jeden z elementów pozwalających skonstruować *Nigorie* z utworami zawierającymi motyw samobójstwa z miłości (*shinjūmono*) Chikamatsu Monzaemona. Zob.: Asada Ahira, Karatani Yukio, *Kindai nihon no hihiyō saikō...*, *op.cit.*, s. 271. Por.: Maeda Ai, *Ichiyō no buntai o megutte...*, *op.cit.*, s. 41; Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai...*, *op.cit.*, s. 219–222. Zob. też: Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi...*, *op.cit.*, s. 38–39. Zdaniem Seki Reiko samobójstwo z miłości *shinjū* jako element świata Oriki zostaje przeciwstawione szarej codzienności Ohatsu. Zob. Seki Reiko, *Ane no chi kara...*, *op.cit.*, s. 43–44.

⁴⁹¹ Zob.: Ihara Saikaku, *Kōshoku gonin onna...*, *op.cit.*, s. 256.

Historia samobójstwa Osan i Moemona z opowiadania Saikaku to tylko stworzona przez kochanków fikcyjna opowieść, która miała pozwolić im zbiec przed światem, by mogli żyć razem z dala od spojrzeń ludzi. Wieść o skoku ze skarpy i widok pozostawionych rzeczy wystarczają jednak, by wywołać trwogę i popłoch obserwatorów. Tymczasem widok ciał bohaterów *Nigorie* wzbudza jedynie ciekawość, która zwrócona jest nie tyle ku zmarłym, ile ku przyszłości Kikunoi.

Na zakończenie narrator *Nigorie* powraca do problemu dobrowolności śmierci Oriki, sugerując, że dziewczyna została przymuszona do odebrania sobie życia. „Nikt nie wiedział tak naprawdę, co się wydarzyło” – zauważa, dodając zaraz: „Chyba jednak nie była to śmierć, która nie pozostawiła urazy. Widziano podobno bowiem migoczące światło w świątyni na wzgórzu – niczym znak duszy, która nie odeszła w pokoju” (HIZS 2, s. 33). Uraza Oriki może wynikać z nagłego pozbawienia jej życia. Suda Chisato uznaje jednak, że owo „migoczące światło” symbolizuje żal bohaterki wynikający z bycia niezrozumianą przez innych⁴⁹². Samotność Oriki, ukazana w narracji za pomocą wielości głosów, spojrzeń i perspektyw, staje się w zakończeniu obrazem-symbolem⁴⁹³.

⁴⁹² Por.: Suda Chisato, *Nigorie shiron...*, *op.cit.*, s. 74. Iwami podkreśla, że „migoczące światło” może oznaczać żal obojga kochanków. Zob.: Iwami Teruyo, *Oriki densetsu. Nigorie ron...*, *op.cit.*, s. 148–150. Dla Kitagawy jest to znak żalu wynikającego z tego, iż od pokoleń rodzina Oriki była skazana na porażki. Zob.: Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō*, *op.cit.*, s. 91. Z kolei Tomatsu z feministycznej perspektywy interpretuje przytoczony znak jako symbol żalu Oriki, która oplakuje ograniczone możliwości kobiet w społeczeństwie Meiji. Zob.: Tomatsu Izumi, *Fukusū no tekisuto e. Higuchi Ichiyō to sōkō kenkyū...*, *op.cit.*, s. 202. Mnogość interpretacji jest możliwa ze względu na wpisana w tekst wieloznaczność. Nie należy również zapominać, że interpretowany z takim zapalem przez krytyków „znak na niebie” jest tylko elementem wypowiedzi anonimowego świadka i jako taki może być również kwestionowany.

⁴⁹³ Maeda Ai nazywa *Nigorie* opowiadaniem polifonicznym (*taseiteiki*). Zob.: Maeda Ai, *Ichiyō no buntai o megutte...*, *op.cit.*, s. 40. Metafora bezimiennego tłumu rozwinięta jest również w rozdziale *Machi no koe*. Zob.: Maeda Ai, *Toshi kūkan no naka no bungaku...*, *op.cit.*, s. 312–319. Usami porównuje polifonię Bachtina z polifonią w *Nigorie*, przeciwstawiając wizji dialogiczności na różnych poziomach tekstu echa, odbicia różnych głosów w narracji Ichiyō. Por.: Usami Takeshi, *Shōsetsu hyōgen shi to Ichiyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 1998, s. 127.

Zakończenie

Paul John Eakin w *Fictions in Autobiography* podkreśla, że „prawda autobiograficzna nie jest stała, ale ewoluuje w złożonym procesie odnajdowania siebie”, oraz że „«ja» będące w centrum narracji musi być fikcyjne”⁴⁹⁴. Zestawia on dwie zauważalne w tekstach o charakterze autobiograficznym tendencje: odkrywania prawdy o sobie i tworzenia fikcji na swój temat. Podobną dychotomię można zauważyć w dyskusji o japońskiej „powieści o sobie” (*shishōsetsu*), gdzie rozróżnia się pomiędzy faktami *jijitsu* a prawdą *shinjitsu*. Zgodnie z tym rozróżnieniem można powiedzieć, że Ichiyō odtwarza siebie zmieniającą się w czasie, kreśląc swoje różne oblicza, a równocześnie odkrywając siebie. Tworzenie obliczy, nawet jeśli nosi znamiona tego, co Paul de Man nazywa „od-twarzaniem”⁴⁹⁵, nie neguje bowiem istnienia prawdy o podmiocie mówiącym. Wręcz przeciwnie, jest wyrazem poszukiwania owej prawdy.

Przedłożona Czytelnikowi książka stanowi próbę odczytania *Dzienników* i opowiadań Higuchi Ichiyō jako dwóch paralelnych obszarów tworzenia obliczy ich autorki. Próba ta jest wynikiem odkrycia zależności pomiędzy tymi tekstami na poziomie tematów, motywów i sposobu opowiadania. Nie bez znaczenia jest fakt, że Ichiyō powróciła do *Dzienników* w związku z planami zostania zawodową pisarką, a pierwsze jej opowiadanie *Yamizakura* (Wiśnie o zmierzchu), opublikowane w marcu 1892 roku w „Musashino”, powstawało równocześnie z na nowo podjętymi wpisami autobiograficznymi.

Celem pierwszej części książki było pokazanie, że „ja” w *Dziennikach* jest obiektem stylizacji oraz że, będąc podmiotem mówiącym, jest również przedmiotem opowiadania. Przeprowadzono zatem analizę artystycznych zabiegów, jakim podlegały *Dzienniki*, oraz zarysowano napięcia pomiędzy intymnym charakterem tekstu a dbałością Ichiyō o formę i podkreślaną przez nią wielokrotnie świadomością potencjalnego wzroku czytelnika. Zwrócono uwagę na kompozycję *Dzienników*, która pozwala wyodrębnić główne tematy narracji, a także na symbolikę tytułów często związanych z włączonymi do opowieści utworami *waka*. Zauważono, że autorka stylem nawiązywała do literatury dam dworu *ōcho bungaku*, co pozwalało jej doskonalić poznawany w szkole Haginoya warsztat poetycki: ćwiczyć kaligrafię, rytm zdań i obrazowanie, a dodatkowo służyło bu-

⁴⁹⁴ Zob.: Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1985, s. 3.

⁴⁹⁵ Zob.: Paul de Man, *Autobiography...*, *op.cit.*, s. 919–930.

dowaniu analogii pomiędzy jej własnym losem i życiem pisarek okresu Heian. Zwrócono także uwagę na szkice i inne krótkie formy narracyjne, wcielane w opowieść Ichiyō o sobie samej, które mogą sugerować, że *Dzienniki* były dla ich autorki przestrzenią nauki sposobów opowiadania i tworzenia świata przedstawionego. Zmiany sposobu opowiadania siebie – widoczne w wyborze rodzaju znaków (*kana* lub *kanji*), związkach narracji z pieśniami, użyciu dialogów czy elips – stały się wprowadzeniem do analizy wizerunków Ichiyō w *Dziennikach*.

W dalszej części poświęconej badaniu *Dzienników* wskazano na dostrzegalną w tekście postawę wyzwania, współistniejącą z postawami wyznania i świadectwa⁴⁹⁶. Zwrócono uwagę na to, że Higuchi Ichiyō często tłumaczy przed czytelnikiem niedoskonałości swojego stylu. Obawę przed oceną kogoś z zewnątrz uznano za jedną z przyczyn przemilczeń i prawdopodobnych zmian w tekście *Dzienników*, do których pisarka nawiązuje we fragmentach mówiących o sposobie dobierania scen i przedmiotów opisu oraz o wyłączeniu z toku narracji „spraw trudnych”.

Kolejnym etapem rozważań na temat literackości *Dzienników* była narratologiczna analiza sposobu, w jaki Ichiyō opowiada o sobie. Zwrócono uwagę zwłaszcza na antycypacje zapowiadające kluczowe dla poszczególnych tomów wydarzenia oraz retrospekcje pozwalające autorce tworzyć opowieść o miłości, a także na liczne dialogi wydłużające opowieść oraz pozwalające na wprowadzenie różnych punktów widzenia. Podano przykłady, w których postaci takie jak Kuniko stają się również *porte-parole* samej autorki. zilustrowano obecne w tekście gry perspektywą, w tym wykorzystanie kojarzonego z pseudonimem autorki motywu liścia oraz żarty z homonimicznej zbieżności pomiędzy „Ichiyō”, nazwą fryzury *ichiyōgaeshi* kojarzonej z *tsumuji* (kokiem) i określeniem niestabilności emocjonalnej (*tsumuji magari*). Wskazano, że tego rodzaju zmiany punktu widzenia służyły budowaniu dystansu w narracji, co znalazło najpełniejszy obraz w scenach, w których autorka występuje pod pseudonimem Akizuki (Jesienny Księżyc). Ichiyō jest wówczas narratorem, który spogląda z boku na siebie samą występującą pod zmienionym imieniem.

Analiza narracji *Dzienników* stała się wstępem do rozważań nad sposobem, w jaki Ichiyō postrzegała i przedstawiała w nich siebie. Od pierwszego tomu *Minomori no furu goromo* ukazywała się na tle zamożnych pań ze szkoły poezji Haginoya jako jedna z *heimin gumi* – „szara gąska”. Równocześnie podkreślała, że jest zdobywczynią pierwszego miejsca w konkursie poetyckim. Świadoma, że stroje i zewnętrzne ozdoby są obiektem oceny, wielokrotnie wyrażała sprzeciw wobec materialistycznego systemu wartości. Z drugiej jednak strony strój w *Dziennikach* zyskał znaczenie symboliczne, stając się dla autorki przepustką do lepszego świata. Za jeden z kluczowych zabiegów pisania o sobie w *Dziennikach* uznano idealizację przeszłości, przedstawianej jako miejsce schronienia dla Ichiyō przed teraźniejszymi trudnościami i rozterkami. To w przeszłości zostało zakorzenione również pragnienie pisarki, by w przyszłości osiągnąć coś wielkiego.

⁴⁹⁶ Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, op.cit., s. 9–52.

W ostatnich dwóch rozdziałach pierwszej części książki podkreślono znaczenie spojrzenia – własnego i innych – w tworzeniu narracji *Dzienników*. Wskazano, że konfrontacje własnego obrazu Ichiyō z opiniami osób trzecich często stanowiły punkt wyjścia do pogłębionej refleksji na temat siebie samej. Autorka opisywała sytuacje, gdy czuła się niesłusznie osądzana: w szkole Haginoya przez koleżanki i nauczycielkę Nakajimę Utako, na ulicy przez przypadkowych przechodniów, w domu przez matkę, budując tym samym swój obraz w opozycji do reszty świata. Równocześnie jednak szukała aprobaty innych, zastanawiając się, jak w danej sytuacji oceniliby jej zachowanie. W tym kontekście skupiła się na znaczeniu i roli plotki, przypisując jej siłę kształtowania ludzkich losów. Rozdźwięk pomiędzy tym, jak Ichiyō postrzegała siebie samą, a tym, jak ją oceniali inni, został uznany za przyczynę poczucia wielkiego osamotnienia autorki *Dzienników*, które stało się ważnym zagadnieniem także w jej opowiadaniach.

W drugiej części książki zanalizowano oblicza Higuchi Ichiyō wyłaniające się w toku lektury *Dzienników*. Oblicza te zostały powiązane z pojawiającymi się w tekście głównymi tematami: ubóstwa, niespełnionej miłości, zawodu i uwodzenia, pracy i pisania. Ichiyō uboga podkreślała swoje nieprzywiązanie do bogactwa i przeciwstawiała pieniądзом piękno poezji. Równocześnie zdradzała, że piękne przedmioty i dobra doczesne były również dla niej atrakcyjne, co skłoniło ją do rozważań o sprzeczności własnych pragnień. W kontekście ubóstwa za kluczowe w życiu Ichiyō uznano dwie postaci: ojca Noriyoshiego, którego nagła śmierć gwałtownie zmieniła sytuację finansową domu Higuchi, i Shibui Saburō, który wycofał się z planów małżeńskich z autorką *Dzienników*. Ponieważ obie postaci były w początkowych tomach pomijane milczeniem, wszelkie późniejsze wzmianki o nich zostały potraktowane w książce ze szczególną uwagą.

Obok Ichiyō ubogiej zwrócono uwagę na wizerunek autorki nieszczęśliwie zakochanej, który pojawił się w drugim tomie *Dzienników*. Bohaterem tej narracji był Nakarai Tōsui, dziennikarz „Asahi Shimbun” i nauczyciel Ichiyō. Od pierwszego spotkania w tomie *Wakaba kage* uczucia autorki i jej reakcje w stosunku do nauczyciela stały się głównym tematem opowieści. Nawet rozmowy o literaturze zyskały znaczenie symboliczne, czego przykładem jest wymiana zdań na temat pisania opowiadań o niespełnionej miłości. Rozstanie z Nakaraiem, które zostało przedstawione jako konsekwencja plotek i pomówień, a równocześnie było wynikiem poszukiwań nowych możliwości rozwoju, uznano za kluczowy moment w tej opowieści o miłości. Zapoczątkowało ono proces idealizacji relacji Ichiyō z nauczycielem.

Na przeciwnym biegunie rozważań o miłości idealnej znalazła się snuta w tomach *Chiri no naka* opowieść o Akizuki i Kusace Yoshitace. Ichiyō, która zrezygnowała z marzeń o pisaniu i niezależności, udała się do Kusaki, słynnego w Tokio wróżbity, z prośbą o wsparcie. W książce ukazano, jak występująca pod imieniem Akizuki autorka uwodziła słowami w sposób nieznany wcześniej w *Dziennikach*, skupiając się równocześnie na opisie społecznego znaczenia Kusaki i na jego reakcjach na własne zabiegi. Zanalizowano również cytowane przez

Ichiyō listy otrzymywane od Kusaki oraz nagłą zmianę zachowania Ichiyō, która z końcem *Chiri no naka* zrezygnowała z kontaktów z wpływowym mężczyzną. Kusaka w jednej chwili przestał być bohaterem *Dzienników* w związku ze zmianą perspektywy Ichiyō, która przestała się godzić na kompromisy i zwróciła się ponownie ku pisaniu.

Kolejny z wizerunków Ichiyō w *Dziennikach* wiązał się z jej rolą głowy rodziny i był tworzony równolegle do opowieści o Nakaraiu i Kusace. W opisach trudów, jakich doświadczała rodzina Higuchi, by zdobywać środki na swe utrzymanie, Ichiyō nawiązywała do stylu i motywów opowiadań Ihary Saikaku o dłużnikach. Niezależnie od własnych kłopotów finansowych podkreślała zawsze gotowość pomocy innym. Ta opowieść stała się również okazją do nakreślenia możliwości zarobkowych, jakie były dostępne kobietom w okresie Meiji, które w *Dziennikach* przeciwstawiane są możliwościom mężczyzn, w tym Shibui Saburō. Jednym z tematów tej narracji jest wykształcenie kobiet, które mogło być drogą do niezależności, ale – jak pokazuje przykład matki Ichiyō – było często uznawane za przeszkodę w dobrym małżeństwie. Ichiyō w *Dziennikach* została ukazana jako rozdarta pomiędzy pragnieniem tworzenia a koniecznością szycia, prania, obsługiwania klientów w sklepie.

Ostatni rozdział drugiej części pracy poświęcony został Ichiyō jako pisarce. Po pierwszym tomie, w którym Ichiyō stylizuje siebie na młodą poetkę inspirowaną Murasaki Shikibu i Sei Shōnagon, kolejne stały się zapisem drogi twórczej Ichiyō: od spotkania z Nakaraiem, który pomógł jej opublikować pierwsze opowiadanie *Yamizakura*, poprzez wytężone studia w bibliotece Ueno nad literackimi tekstami i spotkania z twórcami skupionymi wokół pisma „Bungakukai”, aż po pierwsze pozytywne reakcje na jej teksty w świecie literatów *bundan*. Ichiyō z jednej strony podkreślała trud, jaki wkładała w pisanie opowiadań, dzieląc się swoją twórczą niemocą i rozczarowaniami. Z drugiej zaś wyjaśniała, co dla niej znaczy literatura, jaka jest jej rola w świecie oraz jakie są związki sławy z wolnością i niezależnością.

Konteksty, w których Ichiyō opisywała siebie w *Dziennikach*, i problemy, które poruszała, pojawiają się również w jej opowiadaniach. Dlatego też trzecia część książki została poświęcona bohaterkom wybranych opowiadań Ichiyō. Postaci te przypominają przedstawione w części drugiej oblicza samej autorki: kobiety ubogiej, nieszczęśliwie zakochanej i rozczarowanej, zdradzonej, szukającej pracy i krytycznie ocenianej. Pierwszym analizowanym opowiadaniem było *Ōtsugomori*, w którym autorka podjęła temat ubóstwa. Bohaterka Omine została przedstawiona w tym tekście jako wzór wszelkich cnót i może stanowić odbicie walczącej z biedą Ichiyō. Podobnie jak w *Dziennikach*, również w *Ōtsugomori* autorka odwoływała się do stylu i motywów opowiadań Ihary Saikaku⁴⁹⁷. Posłu-

⁴⁹⁷ Badacze zauważają, że to właśnie pod wpływem Saikaku Ichiyō wyzwała się z ograniczeń narzucanych przez poetyckie wzorce, które zaczyna teraz swobodniej wykorzystywać. Zob.: Nakamaru Nobuaki, *Yuku kumo no isō...*, op.cit., s. 71–92.

giwała się również aluzją, elipsą i antycypacją. Szczegółowo opisała ubóstwo rodziny Omine, budując konflikt pomiędzy jej powinnością względem wujostwa a obowiązkami wobec państwa, u których służy. Głównym motywem stała się prośba bohaterki o pożyczkę oraz kradzież, której się dopuściła. Niejednoznaczne zakończenie, wynik zmian, jakie Ichiyō wprowadziła w tekście, można uznać za wyraz artystycznych postulatów przedstawionych w *Dziennikach*.

Drugim analizowanym tekstem było opowiadanie *Yamizakura*, które powstało jeszcze w czasie współpracy Ichiyō z Nakaraiem. Również tutaj bohaterka stała się przedmiotem idealizacji. Tym razem została przedstawiona jako podziwiana przez wszystkich wokół piękność, porównywana do kwiatu krokosza. Ichiyō nawiązała w tym opowiadaniu do zakorzenionego w tradycji literackiej motywu *osananajimi* – młodzieńczego zauroczenia, odwołując się zwłaszcza do *Ise monogatari*. Wykorzystała znany z *Dzienników* mechanizm plotki, by doprowadzić bohaterkę do rozpoznania własnego uczucia. Chiyo, podobnie jak jej twórczyni, nie potrafiła wyznać swojej miłości, a jej cierpienie stało się w opowiadaniu przedmiotem estetyzacji, której punktem kulminacyjnym jest przedstawiona za pomocą symbolu opadającej *sakury* śmierć bohaterki. *Yamizakura* dowodzi również, że odwołania do zakorzenionego w literaturze dworskiej okresu Heian obrazu miłości, który występował też w *Dziennikach* (nie bez powodu japońscy krytycy zauważają, że Ichiyō była tym tematem „urzeczona”⁴⁹⁸), wiązały się z określonym stylem narracji budowanej na zasadzie poetyckich skojarzeń wokół jednego tematu, co przypominało układanie wierszy na wybrany temat podczas spotkań poetyckich.

W kolejnym rozdziale analizowano *Śnieżny dzień* – tekst, który w sposób najbardziej bezpośredni ilustruje związki między opowiadaniem Ichiyō a jej *Dziennikami*. Tytuł tego opowiadania pojawił się w *Dziennikach*, kiedy Ichiyō opisywała zimowy krajobraz po wyjściu z domu Nakaraia. Wprawdzie trudno dziś stwierdzić, czy i w jakim stopniu wydane dwa lata później opowiadanie oddawało zamysł wyrażony w *Dziennikach*, jednak relacja Ichiyō z nauczycielem stała się nieuchronnie kontekstem interpretacji *Yuki no hi*. Analiza fabuły oraz pierwszoosobowej narracji, cechującej się użyciem retrospekcji i idealizacją przeszłości, pozwoliła spojrzeć na wybór bohaterki *Śnieżnego dnia* jako na alternatywę wyboru Ichiyō. Nieszczęśliwa po rozstaniu z Nakaraiem pisarka stworzyła obraz rozczarowanej kobiety, która żałuje, że uciekła kiedyś ze swoim nauczycielem.

Na przykładzie *Yuki no hi* zasugerowano, że w opowiadaniach Ichiyō tworzyła różne warianty historii przedstawionej w *Dziennikach*, czasem ubierając w fikcję to, co w tekście prywatnym przemilczała lub jedynie sygnalizowała. Tak można spojrzeć na opowiadanie *Yamiyo* zaprezentowane w czwartym rozdziale. Jego bohaterka, Oran, podobnie jak Ichiyō, została osierocona przez ojca i porzucona przez narzeczonego. W przeciwieństwie do Ichiyō zdecydowała się jednak pomścić swoją krzywdę. Autorka wykorzystała motyw listu, by nadać wy-

⁴⁹⁸ Zob.: Kan Satoko, *Sakka Ichiyō tanjō no toki...*, op.cit., s. 15.

darzeniom nieuchronny bieg. Posługiwała się również paralełą między postaciami Oran i chłopca Naojirō, by budować ich wzajemną relację oraz sugerować czytelnikowi zbieżność ich losów. Niejasne zakończenie może być, podobnie jak w przypadku *Ōtsugomori*, wyrazem zanotowanego w *Dziennikach* pragnienia, by poprzez aluzję i niedopowiedzenie skłonić czytelnika do wielokrotnego powrotu do lektury.

Ostatnie trzy opowiadania obrazowały rozwój Ichiyō jako pisarki. *Wakare-michi* w sposób mistrzowski posługiwało się dialogiem, by sproblematyzować wybór głównej bohaterki – Okyō, szwaczki, która zdecydowała się wybrać życie utrzymanki. „Mam już dosyć prania i szycia...” (HIZS 2, s. 141) – w jej słowach można wyczytać rezygnację walczącej z sennością nad igłą i nicią Ichiyō z *Dzienników*. Ponieważ bohaterkę poznajemy przede wszystkim w rozmowie z zaprzyjaźnionym chłopcem, nie dowiadujemy się, jak przebiegała jej droga wyboru. Niewykluczone jednak, że poza sceną opowiadania mógł się rozegrać dialog przypominający rozmowę Akizuki z Kusaką.

Pochodzące z tego samego okresu co zapiski o „Jesiennym Księżycu” obserwacje Ichiyō tego, co działo się w dzielnicy rozrywki Yoshiwara, stały się źródłem inspiracji dla opowiadania *Takekurabe* analizowanego w rozdziale szóstym. Pokazano w nim występującą w opowiadaniu zbieżność z opisami dzielnicy rozrywki zawartymi w *Dziennikach*, w których Ichiyō przysłuchiwała się różnym odgłosom, obserwowała światła, spoglądała na uliczne śpiewaczki. To doświadczenie stało się punktem wyjścia do opisu bohaterki stale będącej przedmiotem oceny. Ichiyō umiejętnie wykorzystała rozdźwięk pomiędzy wiedzą otoczenia i nieświadomością Midori. Konfrontacja ze spojrzeniem innych zaowocowała zmianą perspektywy i przejściem od dziecięcej niewinności w sam środek doświadczeń Yoshiwary.

Każde z analizowanych w trzeciej części książki opowiadań traktowało o niezrozumieniu ich bohaterek przez świat oraz o ich dojmującej samotności. Ten temat, tak częsty również w *Dziennikach*, znalazł swoją najpełniejszą realizację w ostatnim z analizowanych tekstów – *Nigorie*. Jego bohaterką jest kelnerka Oriki, która została ukazana we wstępie jako piękność „herbaciarni” i którą czytelnik poznaje poprzez jej rozmowy z klientami. Takie poznanie jest jednak z góry skazane na niepowodzenie, zadaniem kelnerki bowiem jest tworzyć fikcję o sobie na potrzeby odwiedzających ją mężczyzn. Nieliczne chwile szczerości przyjęły w tekście postać nacechowanych symbolicznie monologów, do których należą wspomnienie małej Oriki z rozpaczą wpatrującej się w rozspany ryż oraz wypowiedź o „moście na rzece Hosotani” i „trzech pokoleniach porażek”. Szczególną uwagę poświęcono zakończeniu opowiadania, w którym zmarła Oriki została przedstawiona jako przedmiot rozmowy bezimiennych przechodniów. Wielogłosowość stała się w tym opowiadaniu znakiem poszukiwań sposobu wyrazu samotności.

W kontekście przeprowadzonej w niniejszej książce analizy trudno zgodzić się ze stwierdzeniem Masudy Mizuko, jakoby „charakter Ichiyō był trudno zrozumiały, pewnie dlatego, że miała talent pozwalający czynić jej postaci literackie

zrozumiałymi”⁴⁹⁹. *Dzienniki* – mimo że posługują się elipsą i przemilczeniem – jasno przecież zarysowują oblicza Ichiyō, a jej opowiadania – chociaż czasem wyrażają emocje tajone bądź nieobecne w *Dziennikach* – są pełne niedomówień i symboli. Zestawienie *Dzienników* i opowiadań Ichiyō uwydatniło podobieństwa między tymi tekstami na poziomie stylu, narracji, obrazowania i tworzenia postaci. Pozwoliło to dostrzec powtarzalność poruszanych przez Ichiyō problemów, która sprawia, że wybrane utwory można uznać za alternatywne wersje jednej opowieści⁵⁰⁰. Jednym z głównych tematów Ichiyō okazała się samotność, która w *Dziennikach* z jednej strony umożliwiała tworzenie, z drugiej była pogłębianą przez świadomość nieuchronnej oceny tworzonego dzieła. W opowiadaniach ta sama samotność inspirowała do podejmowania poszukiwań odpowiedniej formy wyrazu.

⁴⁹⁹ Zob.: Masuda Mizuko, *Higuchi Ichiyō...*, *op.cit.*, s. 212.

⁵⁰⁰ Zob.: Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi...*, *op.cit.*, s. 10–11. Na powtarzalność zwraca również uwagę Hashiguchi. Zob.: Hashiguchi Shinsaku, *Higuchi Ichiyō no shōsetsu kōsei hō to sono yōsō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfūsha, Tokio 2002, s. 221–238.

Wykaz skrótów i utworów

Wykaz skrótów

ZSIN – *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 1–3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976

HIZS – *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1–2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974

Dzienniki Ichiyō w porządku chronologicznym

Mi no furu goromo. Maki no ichi (Wyświechtane kimono, 15 I – 25 VIII 1887)

Wakaba kage (W cieniu młodych liści, 11 IV – 24 VI 1891)

Waka gusa (Młode trawy, 17 VII – 10 VIII 1891)

Fude susabi (Zabawy pędzlem, VI [?] – IX [?] 1891)

Yomogi'u nikki, t. 1 (Pamiętniki porosłe zielskiem, t. 1, VI [?] – IX [?] 1892)

Yomogi'u nikki, t. 2 (Pamiętniki porosłe zielskiem, t. 2, 22 XI – 24 XI 1892)

Mori no shitagusa, t. 1 (Leśne podszycie, t. 1, 1893)

Nikki, t. 1 (Pamiętniki, t. 1, 1 I – 9 II 1892)

Nikki, t. 2 (Pamiętniki, t. 2, 10 II – 11 III 1892)

Nikki (Pamiętniki, 12 III – 6 IV 1892)

Nikki (Pamiętniki, 18 IV – 29 V 1892)

Nikki Shinobugusa (Pamiętniki: Paprocie pamięci, 1 VI – 22 VI 1892)

Shinobugusa (Paprocie pamięci, 24 VI – 23 VIII 1892)

Shinobugusa (Paprocie pamięci, 24 VIII – 3 IX 1892)

Zuikanroku, t. 1 (Zapis wrażeń, t. 1, ok. 13 VIII 1892)

Chirizuka, t. 1 (Usyp: t. 1, X [?] 1892)

Nikki (Pamiętniki, 4 IX – 25 X 1892)

Michishiba no tsuyu (Rosa na przydrożnej trawie, 9 XI – 20 XII 1892)

Yomogi'u nikki (Pamiętniki porosłe zielskiem, 24 XII 1892 – 11 II 1893)

Yomogi'u nikki (Pamiętniki porosłe zielskiem, 13 II – 16 III 1893)

Yomogi'u nikki (Pamiętniki porosłe zielskiem, 17 III – 6 IV 1893)

Yomogi'u nikki (Pamiętniki porosłe zielskiem, 7 IV – 2 V 1893)

Shinobugusa (Paprocie pamięci, 12 IV – 22 IV 1893)

Yomogi'u nikki (Pamiętniki porosłe zielskiem, 3 V – 11 V 1893)

Nikki (Pamiętniki, 12 V – 10 VI 1893)

Nikki (Pamiętniki, 11 VI – 30 VI 1893)

Nikki (Pamiętniki, 1 VII – 14 VII 1893)

Chiri no naka (W pyle, 15 VII – 10 VIII 1893)

Chiri no naka nikki (W pyle – pamiętniki, 11 VIII – 24 IX 1893)
Chiri no naka nikki konze shū (9 X – 14 XI 1893)
Chiri no naka nikki (W pyle – pamiętniki, 15 XI – 26 XI 1893)
Chiri no naka nikki (W pyle – pamiętniki, 27 XI 1893 – 23 II 1894)
Nikki chiri no naka (Pamiętniki: W pyle, 23 II – 14 III 1894)
Iwademonoki (O czym mówić nie trzeba, III 1894)
Chiri no naka nikki (W pyle – pamiętniki, 14 III – 19 III 1894)
Chiri no naka nikki (W pyle – pamiętniki, II – 2 V 1894)
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 4 VI – 23 VII 1894)
Mizu no ue (Na wodzie, 9 XI – 13 XI 1894)
Shinobugusa (Paprocie pamięci, 31 XII 1894 – 16 II 1895)
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 16 IV – 3 V 1895)
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 4 V – 15 V 1895)
Mizu no ue (Na wodzie, 14 V – 22 V 1895)
Mizu no ue (Na wodzie, 23 V – 16 VI 1895)
Saonoshizuku (Kropla na kiju, II – IV 1895)
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 7 X – 7 XI 1895)
Mizu no ue (Na wodzie, 30 XII 1895 – I 1896)
Mizu no ue (Na wodzie, 20 II 1896 [?])
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 2 V – 16 VI 1896)
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 17 VI – 15 VII 1896)
Mizu no ue nikki (Na wodzie – pamiętniki, 15 VII – 22 VII 1896)

Opowiadania Higuchi Ichiyō w porządku chronologicznym

Yamizakura (Wiśnie o zmierzchu), 1892
Wakarejimo (Mróz przy rozstaniu), 1892
Tamadasuki (Zdobny sznur), 1892
Samidare (Letni deszcz), 1892
Kyōzuke (Stolik na sutrę/Przy biurku), 1892
Umorigi (Skamielina), 1892
Akatsukizukuyo (Księżyc o brzasku), 1893
Yuki no hi (Śnieżny dzień), 1893
Koto no ne (Dźwięki koto), 1893
Hanagomori (Wśród kwiecica), 1894
Yamiyo (Mroczna noc), 1894
Ōtsugomori (Wigilia Nowego Roku), 1894
Takekurabe (Porównywanie wzrostu), 1895–1896
Noki moru tsuki (Promienie księżycy), 1895
Yuku kumo (Pędzące chmury), 1895
Utsusemi (Pancerz cykady), 1895
Nigorie (Błotnista woda/Ściek), 1895

Jūsan'ya (Trzynasta noc), 1895¹

Kono ko (To dziecko), 1896

Wakaremichi (Na rozstaju), 1896

Uramurasaki (Purpura), 1896

Ware kara (Przeze mnie), 1896

¹ Jedyne opowiadanie Higuchi Ichiyō przełożone na język polski. Zob.: Higuchi Ichiyō, *Trzynasta noc*, [w:] *Chrestomatia współczesnych opowiadań japońskich: Meiji (1868–1912) – Taisho (1912–1926)*, przeł. Monika Szychulska, Dialog, Warszawa, s. 13–33.

Bibliografia

1. Teksty źródłowe

a) ZSIN – *Dzienniki* w porządku chronologicznym

- Higuchi Ichiyō, *Mi no furu goromo. Maki no ichi* (15 I – 25 VIII 1887), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki I*, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 17–22.
- Higuchi Ichiyō, *Wakaba kage* (11 IV – 24 VI 1891), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 1, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 46–65.
- Higuchi Ichiyō, *Waka gusa* (17 VII – 10 VIII 1891), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 1, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 79–86.
- Higuchi Ichiyō, *Yomogi 'u nikki*, t. 1 (VI [?] – IX [?] 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 1, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 155–182.
- Higuchi Ichiyō, *Yomogi 'u nikki*, t. 2 (22 XI – 24 XI 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 1, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 195–197.
- Higuchi Ichiyō, *Mori no shitagusa*, t. 1 (wczesna wiosna 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 1, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 206–212.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki*, t. 1 (1 I – 9 II 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 29–45.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki*, t. 2 (10 II – 11 III 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 62–76.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki* (12 III – 6 IV 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 95–110.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki* (18 IV – 29 V 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 128–140.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki shinobugusa* (1 VI – 22 VI 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 159–171.
- Higuchi Ichiyō, *Shinobugusa* (24 VI – 23 VIII 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 187–202.
- Higuchi Ichiyō, *Shinobugusa* (24 VIII – 3 IX 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 212–218.
- Higuchi Ichiyō, *Zuikanroku*, t. 1 (ok. 13 VIII 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 228–236.
- Higuchi Ichiyō, *Chirizuka*, t. 1, [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 241–244.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki* (4 IX – 25 X 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 254–262.
- Higuchi Ichiyō, *Michishiba no tsuyu* (9 XI – 20 XII 1892), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 274–281.

- Higuchi Ichiyō, *Yomogi'u nikki*, (24 XII 1892 – 11 II 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 304–323.
- Higuchi Ichiyō, *Yomogi'u nikki* (13 II – 16 III 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 341–354.
- Higuchi Ichiyō, *Yomogi'u nikki* (17 III – 6 IV 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 368–378.
- Higuchi Ichiyō, *Yomogi'u nikki* (7 IV – 2 V 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 389–397.
- Higuchi Ichiyō, *Shinobugusa* (12 IV – 22 IV 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 405–410.
- Higuchi Ichiyō, *Yomogi'u nikki* (3 V – 11 V 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 418–422.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki* (12 V – 10 VI 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 437–449.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki* (11 VI – 30 VI 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 2, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 457–462.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki* (1 VII – 14 VII 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 24–35.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka* (15 VII – 10 VIII 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 55–76.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka nikki* (11 VIII – 24 IX 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 86–91.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka nikki konze shū* (9 X – 14 XI 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 100–105.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka nikki* (15 XI – 26 XI 1893), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 116–123.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka nikki* (27 XI 1893 – 23 II 1894), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 144–157.
- Higuchi Ichiyō, *Nikki chiri no naka* (23 II – 14 III 1894), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 172–184.
- Higuchi Ichiyō, *Iwademo no nikki*, [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 190.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka nikki* (14 III – 19 III 1894), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 194–199.
- Higuchi Ichiyō, *Chiri no naka nikki* (II – 2 V 1894), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 203–208.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (4 VI – 23 VII 1894), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 230–246.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue* (9 XI – 13 XI 1894), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 255–257.
- Higuchi Ichiyō, *Shinobugusa* (31 XII 1894 – 16 II 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 271–282.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (16 IV – 3 V 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 295–303.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (4 V – 15 V 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 318–330.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue* (14 V – 22 V 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 335–340.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue* (23 V – 16 VI 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 354–371.

- Higuchi Ichiyō, *Saonoshizuku* (II – IV 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 388–397.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (7 X – 7 XI 1895), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 411–420.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue* (30 XII 1895 – I 1896), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 432–441.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue* (20 II 1896 [?]), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 450–453.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (2 V – 16 VI 1896), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 473–495.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (17 VI – 15 VII 1896), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 511–524.
- Higuchi Ichiyō, *Mizu no ue nikki* (15 VII – 22 VII 1896), [w:] *Zenshaku Ichiyō nikki*, t. 3, red. Nishio Yoshihito, Ōfūsha, Tokio 1976, s. 543–560.

HIZS (fragmenty *Dzienników* niezamieszczone w ZSIN)

- Higuchi Ichiyō, I, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 9–12.
- Higuchi Ichiyō, „Nikki dampen, Sono hitotsu”, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 83–84.
- Higuchi Ichiyō, „Nikki dampen, Sono futatsu”, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 258–260.
- Higuchi Ichiyō, „Zuikanroku 1”, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 725–736.
- Higuchi Ichiyō, „Sao no shizuku”, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 3.2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 769–777.

b) HIZS – Opowiadania

- Higuchi Ichiyō, *Akatsukizukuyo*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 232–253.
- Higuchi Ichiyō, *Koto no ne*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 268–273.
- Higuchi Ichiyō, *Kyōzuke*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 125–135.
- Higuchi Ichiyō, *Hanagomori*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 274–293.
- Higuchi Ichiyō, *Noki moru tsuki*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 478–482.
- Higuchi Ichiyō, *Jūsan’ya*, [w:] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 96–114.
- Higuchi Ichiyō, *Kono ko*, [w:] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 119–127.
- Higuchi Ichiyō, *Nigorie*, [w:] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 3–33.
- Higuchi Ichiyō, *Ōtsugomori*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 379–393.

- Higuchi Ichiyō, *Samidare*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 97–112.
- Higuchi Ichiyō, *Takekurabe*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 402–445.
- Higuchi Ichiyō, *Tamadasuki*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 78–90.
- Higuchi Ichiyō, *Umoregi*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 150–177.
- Higuchi Ichiyō, *Uramurasaki*, [w:] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 159–163.
- Higuchi Ichiyō, *Utsusemi*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 531–543.
- Higuchi Ichiyō, *Wakarejimo*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 18–51.
- Higuchi Ichiyō, *Wakaremichi*, [w:] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 133–142.
- Higuchi Ichiyō, *Ware kara*, [w:] *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 2, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 169–203.
- Higuchi Ichiyō, *Yamizakura*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 3–9.
- Higuchi Ichiyō, *Yamiyo*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 312–342.
- Higuchi Ichiyō, *Yuki no hi*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 256–260.
- Higuchi Ichiyō, *Yuku kumo*, [w:] Ichiyō Higuchi, *Higuchi Ichiyō zenshū*, t. 1, red. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Chikumashobō, Tokio 1974, s. 494–507.

c) Inne

- Alice Cary, *The Bridal Veil*, [w:] *The Poetical Works of Alice and Phoebe Cary*, BiblioBazār, Charleston 2009, s. 121.
- Chikamatsu Monzaemon, *Sonezaki shinjū*, [w:] *Chikamatsu jōruri shū*, t. 1, red. Matsuzaki Hitoshi, Hara Michio, Igura Hiroshi, Iwanami shoten, Tokio 1993, s. 105–132.
- Heike monogatari*, t. 2, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū*, t. 30, red. Ichiko Teiji, Shōgakukan, Tokio 1975.
- Hirotsu Ryūrō, *Imado shinjū*, [w:] *Gendai nihon bungaku taikēi*, t. 3, red. Saiuchi Hirō, Oka Fujita Tsuzaki, Chikuma shobō, Tokio 1982, s. 151–174.
- Ihara Saikaku, *Kōshoku ichidai onna*, [w:] *Nihon koten bungaku zenshū* 38: *Ihara Saikakushū*, t. 1, red. Teruoka Yasutaka, Higashi Akisama, Shōgakukan, Tokio 1971, s. 427–583.
- Ihara Saikaku, *Kōshoku gonin onna*, [w:] *Kōshoku gonin onna zenyakuchū*, red. Emoto Hiroshi, Kōdansha, Tokio 1984.
- Ihara Saikaku, *Nippon eitaigura*, [w:] *Ihara Saikaku zenshū*, t. 3, red. Taniwaki Masachika, Jinpō Kazuya, Teruoka Yasutaka, Shōgakukan, Tokio 1996, s. 19–205.
- Ihara Saikaku, *Seken mune zan'yō*, [w:] *Ihara Saikaku zenshū*, t. 3, red. Taniwaki Masachika, Jinpō Kazuya, Teruoka Yasutaka, Shōgakukan, Tokio 1996, s. 335–474.
- Ise monogatari*, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū*, t. 12, red. Katagiri Yōichi, Fukui Teisuke, Takahashi Shōji, Shimizu Yoshiko, Shōgakukan, Tokio 1994, s. 111–226.
- Kagerō nikki*, red. Kimura Masanori, Imuta Tsunehisa, Shōgakukan, Tokio 1985.

- Kanadehon chūshingura*, red. Hattori Yukio, Hakusuisha, Tokio 1994.
- Kimura Akebono, *Fujin no kagami*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 192–262.
- Kitada Usurai, *Shiragami zome*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 404–424.
- Kitamura Tōkoku, *Shukkonkyō*, [w:] *Meiji bungaku zenshū*, t. 29, red. Odagiri Hideo, Chikuma shobō, Tokio 1976, s. 231–240.
- Kokinwakashū*, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū*, t. 5, red. Ozawa Masao, Matsuda Shigeo, Shōgakukan, Tokio 1994.
- Kunikida Doppo, *Teihon Kunikida Doppo zenshū*, Gakushū kenkyūsha, Tokio 1995.
- Miyake Kaho, *Yabu no uguisu*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 6–39.
- Mori Ōgai, *Maihime*, [w:] *Mori Ōgai shū*, Shinchōsha, Tokio 1971, s. 128–141.
- Murasaki Shikibu, *Genji monogatari*, t. 1, [w:] *Nihon koteibungaku tai kei*, t. 14, red. Yamagishi Tokuei, Iwanami shoten, Tokio 1985.
- Murasaki Shikibu nikki*, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū*, t. 26, red. Fujioka Tadaharu, Inukai Hiyoshi, Shōgakukan, Tokio 1994, s. 123–225.
- Nakajima Shōen. *Shōen nikki*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 148–190.
- Natsume Sōseki, *Yume jūya*, [w:] *Natsume Sōseki. Chikuma nihon bungaku*, t. 29, Chikuma shobō, Tokio 2009, s. 312–350.
- Ozaki Kōyō, *Konjiki yasha*, [w:] *Nihon kindai bungaku taikēi*, t. 5, red. Fukuda Kiyoto, Oka Yasuo, Yoshida Seiichi, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 54–473.
- Ozaki Kōyō, *Sannin zuma*, [w:] *Gendai nihon bungaku taikēi*, t. 3, red. Saiuchi Hirō, Oka Fujita Tsuzaki, Chikuma shobō, Tokio 1982, s. 3–91.
- Sei Shōnagon, *Makura no sōshi*, [w:] *Shinhen nihonkoten zenshū*, t. 18, red. Matsuo Satoshi, Nagai Kazuo, Shōgakukan, Tokio 1997.
- Shikawakashū*, [w:] *Waka bungaku taikēi* 34, red. Kashiwagi Yoshio, Nishiki Hitoshi, Meiji shoin, Tokio 2006, s. 141–235.
- Shimazaki Tōson, *Ie*, [w:] *Meiji bungaku zenshū*, t. 69, red. Sasabuchi Yūichi, Chikuma shobō, Tokio 1977, s. 161–349.
- Shimazaki Tōson, *Onna*, [w:] *Shimazaki Tōson zentanpenshū*, t. 3, Kyōdo shuppansha, Tokio 2003, s. 195–202.
- Shimizu Shikin, *Koware yubiwa*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 429–438.
- Shin kokinwakashū*, [w:] *Shinhen nihon koten bungaku zenshū* 43, red. Minemura Fumito, Shōgakukan, Tokio 1995.
- Shoku shūiwakashū*, [w:] *Waka bungaku taikēi*, t. 7, red. Kobayashi Hizuhiko, Meiji shoin, Tokio 2002, s. 1–262.
- Tazawa Inabune, *Godaidō*, [w:] *Meiji josei sakka shū*, Shin nihon koten bungaku tai kei, t. 23, red. Takada Chinami, Nakagawa Shigemi, Iwanami shoten, Tokio 2002, s. 239–272.
- Tsubouchi Shōyō, *Saikun*, [w:] *Shin nihon koten bungaku tai kei. Meiji hen*, t. 18, red. Aoki Toshihiro, Togawa Shinsuke, Iwanami shoten, Tokio 2002, s. 3–58.
- Wakamatsu Shizuko, *Hanayome no bēru*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 264–266.
- Wakamatsu Shizuko, *Shōkōshi*, [w:] *Shinhen nihon josei no bungaku zenshū*, t. 1, red. Watanabe Sumiko, Seishidō, Tokio 2007, s. 267–421.
- Yamada Bimyō, *Ame no higurashi*, [w:] *Meiji shōnen bungaku shū*, red. Fukuda Kiyoto, Chikuma shobō, Tokio 1977, s. 73–91.

Tłumaczenia

- Higuchi Ichiyō, *A Snowy Day*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 174–177.
- Higuchi Ichiyō, *Child's Play*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 254–287.
- Higuchi Ichiyō, *Encounters on a Dark Night*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 182–204.
- Higuchi Ichiyō, *Flowers at Dusk*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 167–173.
- Higuchi Ichiyō, *Growing Up*, przeł. Edward Seidensticker, [w:] *Modern Japanese Literature*, red. Donald Keene, Grove Press, New York 1959, s. 70–110.
- Higuchi Ichiyō, *Jūsan'ya*, przeł. Shinohara Hajime, [w:] *Takekurabe. Gendai goyaku Higuchi Ichiyō*, Kawade shobō shinsha, Tokio 2004, s. 139–178.
- Higuchi Ichiyō, *Jusan'ya: The Thirteenth Night. A Story by Higuchi Ichio (1872–1896)*, przeł. Tanaka Hisako, „Monumenta nipponica”, t. 16, nr 1/2, 1960–1961, s. 377–394.
- Higuchi Ichiyō, *Nigorie*, tłum. Mitsutani Margaret, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2006, s. 245–274.
- Higuchi Ichiyō, *Nigorie: Muddy Bay*, przeł. Tanaka Hisako, „Monumenta nipponica”, t. 14, nr 1/2, 1958–1959, s. 173–204.
- Higuchi Ichiyō, *On the Last Day of the Year*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 205–217.
- Higuchi Ichiyō, *Separate ways*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 288–296 (także w: *Separate Ways*, Oxford University Press, Oxford, Nowy Jork 1997, s. 36–44).
- Higuchi Ichiyō, *The Last Day of the Year*, przeł. Fujiu Tei, [w:] *Hanakatsura: The Works of Famous Literary Women in Japan*, Ikuseikai, Tokio 1903, s. 37–68.
- Higuchi Ichiyō, *The Sound of the Koto*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 178–181.
- Higuchi Ichiyō, *The Thirteenth Night*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 241–253.
- Higuchi Ichiyō, *Troubled Waters*, przeł. Robert Lyons Danly, [w:] *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichio, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981, s. 218–240.
- Higuchi Ichiyō, *Trzynasta noc*, [w:] *Chrestomatia współczesnych opowiadań japońskich: Meiji (1868–1912) – Taishō (1912–1926)*, przeł. Monika Szuchulska, s. 13–33.

Prace krytyczne w języku japońskim

- Abe Kazue, *Yakusha atogaki*, [w:] *Takekurabe. Gendai goyaku Higuchi Ichiyō*, Kawade shobō shinsha, Tokio 2004, s. 286–288.
- Abe Kimio, *'Takekurabe' to Higuchi Ichiyō*, Gakuyūsha, Tokio 1949.
- Aichi Mineko, *Ichiyō – koiuta kara ren'ai shōsetsu e*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 63–69.
- Aichi Mineko, *Nigorie ni wataru 'maruki-bashi'*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 75–97.
- Aichi Mineko, *Ōtsugomori no tsumi to batsu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2006, s. 43–64.
- Aichi Mineko, *Wakaremichi ron – Ichiyō fune no ukiyo nari keri*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 98–105.
- Akiyama Ken, *Nikki to nikki bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Joryū nikki e no izanai”, nr 62 (5), Shibundō, Tokio 1997, s. 6–14.
- Akiyama Ken, *Ōchō no bungaku kūkan*, Tokyo Daigaku shuppankai, Tokio 1984.
- Aoki Kazuo, *Takekurabe kenkyū*, Kyōikushuppensentā, Tokio 1972.
- Araki Yoshitane, *Higuchi Ichiyō to Ryūsenji kawai*, Yagishoten, Tokio 1985.
- Araki Yoshitane, *Takekurabe no kōsō to moderu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 39–54.
- Asada Ahira, Karatani Yukio, Noguchi Takehiko, *Kindai nihon no hihyō saikō*, [w:] *Kindai nihon no hihyō. Meiji Taishō hen*, red. Karatani Yukio, Tokio: Kodansha 1998, s. 231–302.
- Asano Hiroshi, *Ōtsugomori no pāsūpekutibu*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 32–38.
- Baba Akiko, *Naikō suru kyōki*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 38–39.
- Baba Kochō, *Batsu to shite*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 45–71.
- Baba Kochō, *Geki to natta Nigorie to Jūsan'ya*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Ueji, Tokio 2000, s. 344–360.
- Baba Kochō, *Higuchi Ichiyō ron*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 126–150.
- Baba Kochō, *Ichiyō no nikki*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Ueji, Tokio 2000, s. 405–424.
- Baba Kochō, *Ichiyō zenshū sue ni*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 21–44.
- Baba Kochō, *Nigorie ni naru made*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Ueji, Tokio 2000.
- Baba Kochō, *Takekurabe ni naru made*, [w:] *Meiji bundan no hitobito*, Ueji, Tokio 2000, s. 322–331.
- Baba Kochō, *Shinpitsuban Takekurabe batsu*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 45–71.
- Bunkyo yukari no Higuchi Ichiyō*, red. Bunkyo kyōikuinkai, Bunkyo furusato rekishikan, Tokio 2002.
- Chida Kaori, *Mizu no ue nikki o yomu. Tekisuto toshitenō Ichiyō nikki (3)*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 182–199.
- Chida Kaori, *Takekurabe ron. Seido no naka no/soto no shōjo to shōnen*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 54–60.
- Chida Kaori, *Wakaremichi ron. Okyō no gensetsu o megutte*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 178–195.

- Cho Haesuk, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*, Senshū daigaku shuppan, Tokio 2007.
- Donald Keene, *Nihon bungaku o yomu*, Shinchōsha, Tokio 1977.
- Emiya Takayuki, *Ichiyō no kumo*, Kawase shobō, Tokio 1998.
- Endō Yu, *Shirakaba ha 'to joryū bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: kindai joryū no bungaku”, nr 37 (3), Shibundō, Tokio 1972, s. 28–33.
- Enju Kazuo, *Ichiyō no omokage o aruku*, Ōtsuki shoten, Tokio 1995.
- Enju Kazuo, *Tsuppatte shitatakan i kita Higuchi Ichiyō*, Kyōiku shiryō shuppankai, Tokio 2005.
- Enomoto Takashi, *Ōtsugomori*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 52–59.
- Fujii Hidetada, *Hyōkashi no naka no Nigorie o yomu*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 61–67.
- Fujii Kimiaki, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Ōfūsha, Tokio 1981.
- Fujii Ryōtai, *Nihon bungaku bi to Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 94–97.
- Fujisawa Ruri, *Higuchi Ichiyō ni okeru 'kiseki no kikan' no kōchiku. 'Danjo irekae' kara 'gōtai' e*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2006, s. 138–159.
- Fukuma Yoshihiro, *'Higuchi Ichiyō nikki' o sūryō to shite bunseki shite miru to*, Mawaru jūmin no kai, Tokio 1995.
- Fukuzawa Yukichi, *Gakumon no susume*, [w:] *Fukuzawa Zenshū* t. 3. Jijishinpōsha, Kokumin tosho, Tokio 1925.
- Fukuzawa Yukichi, *Hinkōron*, [w:] *Fukuzawa zenshū*, t. 6. red. Jijishinpōsha, Kokumintoshō, Tokio 1926.
- Fukuzawa Yukichi, „Onna daigaku hyōron”, *Fukuzawa Yukichi senshū*, t. 5, red. Fukuzawa Yukichi chosaku hensankai, Iwanami shoten, Tokio 1952.
- Gamō Yoshirō, *Ichiyō nikki. Sono kōzu no tenchō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 121–127.
- Gamō Yoshirō, *Midori no henbō*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwashashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 165–172.
- Gamō Yoshirō, *Yuki no hi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 41–46.
- Gotō Seki, *Shōnin toshiteno Higuchi Ichiyō*, Chūōkōronsha, Tokio 1979.
- Hara Shirō, *Ichiyō no buntai*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunshū, Tokio 2003, s. 204–219.
- Hasegawa Izumi, *Ichiyō to Kōyō, Rohan*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 25–30.
- Hasegawa Kei, *Wakaremichi – Okyō no 'mekake' hōkō sentaku no riyū*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 132–139.
- Hashiguchi Shinsaku, *Higuchi Ichiyō no shōsetsu kōsei hō to sono yōsō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 221–238.
- Hashiguchi Shinsaku, *Ichiyō to Kōyō: sakuhin no eikyō kanki ni tsuite*, „Kindai bungaku ronshū”, nr 24, 1998, s. 1–10.
- Hashimoto Nozomi, *Kataru kotoba o nakusu toki – Higuchi Ichiyō Yuki no hi no wakare*, [w:] *Meiji jōsei bungaku ron*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Kanrin shobō, Tokio 2007, s. 89–103.
- Hashimoto Takeshi, *Higuchi Ichiyō sakuhin kenkyū*, Izumishoin, Tokio 1990.
- Hata Kōhei, *Bibun to shukō no Ichiyō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 36–37.

- Hata Yūzō, *Hisan shōsetsu toshitenō Ichiyō sakuhin*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2006, s. 160–176.
- Higuchi Ichiyō jiten*, red. Seki Reiko, Ōfū, Tokio 1996.
- Higuchi Ichiyō – sono shōgai. Meiji no Bunkyo o butai ni*, red. Bunkyo kyōiku iinkai, Bunkyo furusato rekishikan, Tokio 2003.
- Hirabayashi Taiko, *Higuchi Ichiyō ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 151–182.
- Hiraoka Toshio, *Meiji romanshugi to joryū bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: kindai joryū no bungaku”, nr 37 (3), Shibundō, Tokio 1972, s. 18–22.
- Hiraoka Toshio, *Rokumeikan jidai to Ichiyō. Nihon kindai shi to Ichiyō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 26–32.
- Hiraoka Toshio, *Yūgure no Ichiyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 284–307.
- Hiraoka Toshio, *‘Yūgure no sangeki’. Ichiyō, Tōkoku, Tsumi to batsu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 103–127.
- Hirata Tomoko, *Futatsu no yuki. Yuki no hi o yomu*, „Gakugei kokugo kokubungaku”, nr 40, 2008, s. 29–37.
- Hirata Yumi, *Josei hyōgen no Meiji shi*, Iwanami shoten, Tokio 1999.
- Hiratsuka Raichō, *Onna toshitenō Higuchi Ichiyō joshi*, [w:] *Hiratsuka Raichō chosakushū*, t. 1, red. Ōoka Shōhei, Ōtsuki Shoten, Tokio 1983, s. 157–172.
- Horiuchi Hideaki, *Nikki kara nikki bungaku e (koten)*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 50 (8), Shibundō, Tokio 1985, s. 6–12.
- Hosaka Hiroshi, *Ichiyō bungaku to koten*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 36–41.
- Iijima Nobuko, *Kami no shakai shi*, Nihonhyōronsha, Tokio 1986.
- Ikari Akira, *Nihon no kazoku seido to joryū bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: kindai joryū no bungaku”, nr 37 (3), Shibundō, Tokio 1972, s. 53–57.
- Ikari Akira, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 144–147.
- Ikari Tomokazu, *Nigorie*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 114–119.
- Ikari Tomokazu, *Takekurabe ron no tame no oboegaki*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 55–70.
- Imai Kuniko, *Higuchi Ichiyō*, Banrikaku, Tokio 1940.
- Imai Taiko, *Nigorie shikai*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 185–198.
- Inagaki Tatsurō, *Ichiyō no jidai kankyō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 15–18.
- Inoue Hisashi, *Higuchi Ichiyō no buntai*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunshū, Tokio 2003, s. 220–233.
- Inoue Yoshie, *Mugen no yami. Jūsan’ya*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 151–176.
- Ishida Tadahiko, *Ichiyō no kotoba*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 6–11.
- Itagaki Naoko, *Higuchi Ichiyō*, Seibundō, Tokio 1942.
- Itagaki Hiroko, *Kindai nihon josei shi*, t. 3: *Bungaku*, Kashima Kenkyūjo shuppankai, Tokio 1972.

Itō Hirobumi den, t. 1, Hara shobō, Tokio 1970.

Itō Sae, *Anata no ita jikan o oboete iru koto*, „Ronju”, nr 21, 2008, 12, s. 1–20.

Iwami Teruyo, *Oriki densetsu. Nigorie ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 125–150.

Izuhara Takatoshi, *‘Higuchi Ichiyō’ no shōsetsu sakuhō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 30–36.

Izuhara Takatoshi, *Ichiyō shōsetsu ni okeru ‘shigusa’ – Wakaremichi o chūjiku ni*, „Kokugo koku bun”, t. 74 (11), 2005, s. 1–15.

Izuhara Takatoshi, *‘Tenkyō’ to ‘shiyō’ – mizuage, shuppon, ‘koji’ monogatari*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 54–74.

Izumi Reiko, *Higuchi Ichiyō: sono hito to sakuhin. Midori no kunō, suwaku Yoshiwara no kuroi fuchi*, Ikuhōsha, Tokio 2005.

Jinno Toshifumi, *Oriki no jubakuryoku. Takahashi Genichirō to Higuchi Ichiyō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 65–71.

Kamei Hideo, *Buntai sōzō no higi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 222–229.

Kamei Hideo, *Kaku onna e no sutorateiji. Ichiyō nikki no buntai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, t. 41 (2), Gakutōsha, Tokio 1996, s. 28–31.

Kanai Keiko, *Ichiyō nikki o yomu tame ni*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 128–134.

Kan Satoko, *Haginoya to Ichiyō*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito*, Yamanaishi kenritsu bungakukan, Kōfū 2004, s. 21.

Kan Satoko, *Higuchi Ichiyō (1872–1896): ware wa onna narikeru mono o*, „Ochanomizu bukkuretto”, t. 8, 2008, s. 25–50.

Kan Satoko, *Ichiyō no Wakaremichi. Goshusse to iu onna ni kagirite*, „Kokugo to kokubungaku”, nr 50 (2), 1993, s. 29–42.

Kan Satoko, *Jidai to onna to Higuchi Ichiyō*, NHK Shuppan, Tokio 1999.

Kan Satoko, *Josei sakka Higuchi Ichiyō to ‘ware’ no seisei. Eika kōi no shiza kara*, „Bungaku”, nr 9 (4), 2008, s. 61–73.

Kan Satoko, *Jūsan’ya. Kokoro no yami*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 83–89.

Kan Satoko, *Media no jidai. Meiji bungaku o meguru jōkyō*, Sōbunsha, Tokio 2001.

Kan Satoko, *Nigorie no miteikō o megutte*, [w:] *Higuchi Ichiyō – sono shōgai. Meiji no Bunkyo o butai ni*, red. Bunkyo kyōikuinkai, Bunkyo furusato rekishikan, Tokio 2003, s. 46.

Kan Satoko, *Ōtsugomori ron*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 39–53.

Kan Satoko, *Sakka Ichiyō tanjō no toki. Shoki sakuhin o megutte*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 9–24.

Kan Satoko, Saeki Junko, *Dyurasu, Urufu, soshite Ichiyō*, „Subaru”, t. 29 (1), 2007, s. 162–176.

Kan Satoko, Yamada Yūsaku, *Nikki o yomu (riaru no taiwa)*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 12–35.

Kanno Takako, *Takekurabe ni mirareru hakimono o chūshinni*, „Shōwa joshi daigaku daigakuin nihon bungaku kiyō”, nr 12, Shōwa joshi daigaku, Tokio 2001, s. 31–40.

Kanzaki Kiyoshi, *Musubarezashiri Ichiyō no hatsukoi*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 183–211.

- Kase Jun'ichi, *Higuchi Ichiyō shikō. Mibun to kaiku – Koishikawa na kaiwai o aruku*, Kase Jun'ichi, Tokio 2005.
- Kawaguchi Akira, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 67–70.
- Kawaguchi Masao, *Higuchi Ichiyō. Sono shi to shinjitsu*, Chūseikisha, Tokio 2010.
- Kawai Mari, *Meikyū resutoran – Kureopatora kara Higuchi Ichiyō made*, Nihon koso shuppan, Tokio 2006.
- Kawamura Seiichirō, *Wakaremichi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 82–86.
- Kikuta Shigeo, *Ichiyō no naka no 'ōchō' – sono koten taiken no imi suru mono*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 33–39.
- Kimata Satoshi, *Onna no perusona – Ichiyō nikki no danmen*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 37–41.
- Kimata Satoshi, *'Suisen no tsukuribana' o dō yomu ka. Takekurabe no ketsumatsu*, „Nihon bungaku”, nr 47 (11), 1998, s. 12–21.
- Kimura Ki, *Meiji bungaku tenbō*, Kōbunsha, Tokio 1982.
- Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō*, Ōfūsha, Tokio 1980.
- Kimura Masayuki, *Higuchi Ichiyō to gendai*, Ōfūsha, Tokio 2005.
- Kimura Masayuki, *Ichiyō bungaku no seiritsu no haikai*, Ōfūsha, Tokio 1976.
- Kimura Masayuki, *Ichiyō no miryoku*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunshū, Tokio 2003, s. 165–169.
- Kimura Masayuki, *Kōki Ichiyō bungaku ni Kusaka no kage*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito*, red. Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfu 2004, s. 37.
- Kimura Masayuki, *Ōtsugomori*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 136–143.
- Kitada Sachie, *Kaku onnatachi. Edo kara Meiji no media, bungaku, jendā o yomu*, Gakugei shorin, Tokio 2007.
- Kitada Sachie, *Kokkyō suru onna – Oran. Yamiyo ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 79–102.
- Kitada Sachie, *'Ōtsugomori' ron. Mō hitsotsu no 'Yamiyo'*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 39–45.
- Kitagawa Akio, *Ichiyō to iu genshō, Meiji to Higuchi Ichiyō*, Sōbunsha, Tokio 1998.
- Kitagawa Akio, *Yamiyo ron. Toshiue no akujo*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 7–24.
- Kitani Kimie, *Higuchi Ichiyō no sekai. Onna no 'misao' to 'fukigenna otto' o megutte*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 234–245.
- Kitani Kimie, *Higuchi Ichiyō to jūsannin no otokotachi*, Seishun shuppan, Tokio 2004.
- Kobayashi Yūko, *Hanten suru moraru. Ōtsugomori ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 103–124.
- Kojima Usui, *Ichiyō joshi*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 99–125.
- Kojima Masajirō, *Tensaijo*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 262–284.
- Kōda Aya, *Ichiyō no kikan*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 230–231.
- Kōda Rohan, *Higuchi Ichiyō sono nikki*, [w:] Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazana-mi nikki*, Nagata shobō, Tokio 2005, s. 245–248.

- Kōda Rohan, *Ichiyō joshi nikki no ato ni kakusu*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 72–73.
- Kōda Rohan, *Ichiyō zenshū. Jo*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 9–11.
- Komori Yōichi, *Torawareta kotoba, samayoidasu kotoba*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 95–103.
- Kondō Emi, *Higuchi Ichiyō Nigorie ron*, „Aichi daigakukokubungaku”, nr 48, 2008, s. 63–81.
- Kōno Toshirō, Hinata Toshiko, Hosaka Masako, Takamuro Yūko, *Takekurabe, Nigorie, Warekara no mitenko, genkōrui o chūshin ni*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 84–93.
- Kōno Toshiro, Takai Yūichi, *Higuchi Ichiyō to Meiji 20 nendai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 6–19.
- Kōra Rumiko, *Koi suru onna. Ichiyō, Akiko, Raichō no jidai to bungaku*, Gakugei shorin, Tokio 2009.
- Kōra Rumiko, *Muishiki kagaishatachi. Takekurabe ron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 195–218.
- Kumasaka Atsuko, *Ichiyō ni okeru bungaku no imi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 53–60.
- Kumasaka Atsuko, *Nigorie*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 60–66.
- Kuroda Shinobu, *Nigorie*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 71–74.
- Maeda Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai*, Heibonsha, Tokio 1978.
- Maeda Ai, *Ichiyō no buntai o megutte. Katari no kōzō*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 40–45.
- Maeda Ai, *Ichiyō nikki oboegaki. Mienai te*, [w:] *Kanshō nihon sendai bungaku*, t. 2: *Higuchi Ichiyō*, red. Matsusaka Toshio, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 341–352.
- Maeda Ai, *Ichiyō no koigokoro ni furitsumoru yuki no hi*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunshū, Tokio 2003, s. 188–195.
- Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi*, Iwanami shoten, Tokio 2003.
- Maeda Ai, *Kindai nihon no bungaku kūkan: rekishi, kotoba, jōkyō*, Heibonsha, Tokio 2004.
- Maeda Ai, *Takekurabe josetsu*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 13–20.
- Maeda Ai, *Toshi kūkan no naka no bungaku*, Chikuma shobō, Tokio 1982.
- Maeda Ai, Inoue Hisashi, *Higuchi Ichiyō ni tsuite no uwasa*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunshū, Tokio 2003, s. 234–261.
- Manabe Kazuko, *Higuchi Ichiyō*, Kodansha, Tokio 2009.
- Maruya Sanichi, Wada Makoto, *Onna no shōsetsu*, Kōbunsha, Tokio 2001.
- Masuda Mizuko, *Higuchi Ichiyō*, Shintensha, Tokio 1998.
- Matsubara Shinichi, *Takekurabe no koto*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 40–41.
- Matsusaka Toshio, *Chichi ni suterareta watashi wa ochiba*, [w:] *Higuchi Ichiyō ni kiku*, red. Inoue Hisashi, Bungei shunshū, Tokio 2003, s. 170–178.
- Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Kyōikushuppansentā, Tokio 1970.
- Matsusaka Toshio, *Higuchi Ichiyō kenkyū annai*, [w:] *Kanshō nihon sendai bungaku*, t. 2: *Higuchi Ichiyō*, red. Matsusaka Toshio, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 353–368.

- Matsusaka Toshio, *Ichiyō bungaku no shishōsetsu sei. Sōzōryoku no teni*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 99–106.
- Matsushita Hiroyuki, *Ōtsugomori ron. Hinmin kyūzai gensetsu o tegakari toshite*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 47–67.
- Minamoto Yuriko, *Yabu no uguisu*, [w:] *Gendai nihon bungaku taikai*, t. 5, Chikuma shobō, Tokio 1972, s. 455–461.
- Minemura Shizuko, *Ichiyō shōsetsu to dōjidai kankyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 132–150.
- Mitsutani Margaret, *Jibun o tsukuru. Kindai josei nikki ni arawareru ‘watashi’*, [w:] *Nihon bungaku ni okeru ‘watashi’*, red. Nakajima Susumu, Kawade shoten, Tokio 1993, s. 167–202.
- Mitsutani Margaret, *‘Kyūki’ to seishun fuzai. Yamizakura o chūshin ni*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 74–81.
- Miura Hiroshi, *Ichiyō no monogatari o koshiraeru*, [w:] *Ichiyō ni aitakute*, red. Miura Hiroshi, Kawade shobō, Tokio 2007, s. 73–80.
- Miyoshi Yukio, *Ichiyō to nihon kindai no teihen. Nigorie o chūshin ni*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 52–55.
- Mori Arinori, *Saishōron*, [w:] *Meiji keimō shisō shū*, t. 3, red. Okubo Toshiaki, Chikuma shobō, Tokio 1967, s. 260–263.
- Mori Mayumi, *Futatsu no tabi*, [w:] *Ichiyō ni aitakute*, red. Miura Hiroshi, Kawade shobō, Tokio 2007, s. 87–91.
- Mori Ōgai, Kōda Rohan, Saitō Ryokuu, *Sannin jōgo – Takekurabe*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 81–84.
- Moriyama Shigeo, *Higuchi Ichiyō no nikki. Ryūsenji zengō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 100–105.
- Moriyama Shigeo, *Saikaku no kenkyū*, Shindokushosha, Tokio 1981.
- Motobayashi Katsuo, *Ōchō gensō no yukue*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 29 (13), Shibundō, Tokio 1984, s. 32–39.
- Murakami Ichirō, *Ichiyō joshi shōron*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 21–31.
- Muramatsu Sadataka, *Hyōden. Higuchi Ichiyō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 121–135.
- Muramatsu Sadataka, *Sekai no denki*, t. 36: *Higuchi Ichiyō*, Kyōsei, Tokio 1980.
- Muramatsu Sadataka, *Ichiyō no dansei-kan, josei-kan. Nikki oyobi sakuin o tsūjite no kentō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 16–21.
- Muramatsu Sadataka, *Ichiyō to Bungakukai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 19–24.
- Nagata Ryūtarō, *Higuchi Ichiyō no sekai: sazanami nikki*, Nagata shobō, Tokio 2005.
- Nakagawa Shigemi, *Hito ni misubeki mono narane. Ichiyō nikki no kuritiiku*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 36–42.
- Nakagawa Shigemi, *Modaniti no sōzōryoku. Bungaku to shikakusei*, Shinyōsha, Tokio 2009.
- Nakaishi Takashi, *Natsu no hanabi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 34–35.
- Nakano Eizō, *Kuruwa no seikatsu*, Yūzankaku, Tokio 1972.
- Nakano Eizō, *Yūjo no seikatsu*, Yūzankaku, Tokio 1965.

- Nakano Kōichi, *Joryū nikki bungaku no kansei*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Joryū nikki e no izanai”, nr 62 (5), Shibundō, Tokio 1997, s. 15–23.
- Nakano Midori, *Kaisatsu – sakutekini zokuppoi*, [w:] *Meiji bungaku*, t. 17: *Higuchi Ichiyō*, red. Tsubouchi Yūzō, Chikuma shobō, Tokio 2000, s. 446–455.
- Nakamaru Nobuaki, *Yuku kumo no isō. Ichiyō ni okeru wakateki kōsōryoku no mondai*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 71–92.
- Nakanishi Ryōta, *Tozasareta mon. Takekurabe bōtō o yomu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 68–88.
- Nihei Michiaki, *Kōjo, Tamakazura, Midori. Ichiyō no kindai to Genji monogatari*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 50–56.
- Nishikawa Nagao, *Nikki ron*, „Bungaku”, 57 (6), 1986, s. 1–8.
- Nishikawa Yūko, *Higuchi Ichiyō no moderunite*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 66–73.
- Nishikawa Yūko, *Watakushigatari Higuchi Ichiyō*, Libropōto, Tokio 1992.
- Nishimura Atsuya, *Kinsei bungaku no josei zō*, Sekaishisōsha, Tokio 1985.
- Nishio Yoshihito, *Ichiyō – Meiji no atarashii onna Shisō to bungaku*, Yūhikaku, Tokio 1983.
- Nishishita Kyōichi, *Nihon bungaku tai kei*, t. 18: *Nikki bungaku*, Kawade shobō, Tokio 1938.
- Noguchi Seki, *Higuchi Ichiyō nikki seiritsu saikō*, t. 1, „Kokugakuin zasshi”, nr 62 (12), 1965, s. 58–65.
- Noguchi Seki, *Higuchi Ichiyō nikki seiritsu saikō*, t. 2, „Kokugakuin zasshi”, nr 69 (7), 1968, s. 15–27.
- Noguchi Seki, *Higuchi Ichiyō to aruku. Meiji, Tokio*, Shōgakukan, Tokio 2004.
- Noguchi Seki, *Ichiyō shōsetsu sakuin no ‘bokashi’ ni tsuite. Miteikō shinshiryō ni furete*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 20–29.
- Noguchi Seki, *Kaisetsu*, [w:] *Zenshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Maeda Ai, Shōgakukan, Tokio 1979, s. 243–256.
- Noguchi Seki, *Kochō sareta katakoi. Yamizakura kenkyū nōto*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 5–21.
- Noguchi Seki, *Tsūzoku shokanbun o megutte*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 114–120.
- Noguchi Takehiko, *Ichiyō nikki no gabuntai to sanbun – joryū nikki bungaku no fukken*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 29 (13), 1984, s. 62–70.
- Noma Kōshin, *Ihara Saikaku shinshinkō*, Iwanami shoten, Tokio 1981.
- Odagiri Susumu, *Kindai nihon no nikki 11 – Higuchi Ichiyō no nikki*, „Gunzō”, nr 38 (11), Kōdansha, Tokio 1983, s. 248–260.
- Ogata Akiko, *Sakuin no naka no joseitachi*, Domesu shuppan, Tokio 1984.
- Ogikubo Yasuyuki, *Ryokuu to Ichiyō. Kadozamisen to Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 76–82.
- Oka Yasuo, *Nihon sakka*, t. 44: *Higuchi Ichiyō – Hakkō saien*, Shintensha, Tokio 1982.
- Oka Yasuo, *Ichiyō nikki – joryū nikki bungaku no keifu*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 50 (8), Shibundō, Tokio 1985, s. 128–131.
- Oka Yasuo, *Ichiyō to Bungakukai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 69–75.
- Okano Yukie, *Onnatachi no kioku*, Sōbunsha, Tokio 2008.
- Okazaki Kazuo, *Higuchi Ichiyō no buntai. Kaiwa no katachi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 28–34.
- Onna Daigaku shū*, red. Ishikawa Matsuarō, Heibonsha, Tokio 1977.

- Ono Fusako, *Higuchi Ichiyō – hito to sakuhin*, red. Fukuda Kyoko, Shimizu shoin, Tokio 1992 (pierwsze wyd. 1966).
- Ōhata Terumi, *Higuchi Ichiyō no nikki*. 'Sakka Higuchi Ichiyō' toshite kaku, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 157–161.
- Ōida Yoshiaki, *Bungakukai no naka no Ichiyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 25–46.
- Ōkawa Harumi, *Teikō toshitenō kūhaku. Hanagomori shiron*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 59–77.
- Ōta Michie, *Tamamatsuri no yoru. Nigorie ron*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 89–102.
- Ōura Yasusuke, *Nikki to shōsetsu no aida*, „Bungaku”, t. 2 (3), 1991, s. 19–32.
- Paku Nami, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 90–95.
- Saeki Junko, *Ichiyō goroku*, Iwanami shoten, Tokio 2004.
- Saigusa Kazuko, *Hitohira no fune. Higuchi Ichiyō no shōgai*, Saitamafukushikai, Niiza 2002.
- Saitō Kiyoe, *Higuchi Ichiyō ni tsuite*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 238–261.
- Saitō Ryokuu, *Saitō Ryokuu zenshū* 2, red. Ikeda Kazuhiko, Chikuma shobō, Tokio 1994.
- Sakakibara Yoshibumi, *Wakaremichi*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 79–83.
- Sakamoto Masachika, *Ichiyō to dōjidai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 141–147.
- Sasaki Masanobu, *Nigorie*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 148–151.
- Sasao Kayo, *Media toshitenō sakka hyōgen. Eiga Higuchi Ichiyō no shatei*, „Dōshisha kokubungaku”, nr 69, 2008, s. 70–82.
- Sasao Kayo, *Naimen no shozai. Ichiyō nikki no dokkai kōi*, „Dōshisha kokubungaku”, nr 64, 2006, s. 9–20.
- Sata Ineko, *Takekurabe kaishaku e no hitotsu no gimon*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 158–164.
- Satō Sumasa, *Higuchi Ichiyō to iu nikutai. Shintairon no shiten kara*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 29 (13), 1984, s. 23–31.
- Sawada Akiko, *Ichiyō den. Higuchi Natsuko no shōgai*, Shinnihonshuppan, Tokio 2005.
- Seki Reiko, *Ane no chikara*, Chikuma shobō, Tokio 1993.
- Seki Reiko, *Fuzukue no kūkan. Media to shitenō Ichiyō nikki*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 282–299.
- Seki Reiko, *Higuchi Ichiyō*, Iwanami shoten, Tokio 2004.
- Seki Reiko, *Ichiyō bungaku no tateyakusha*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o meguru hitobito*, red. Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfu 2004, s. 61.
- Seki Reiko, *Kataru onnatachi no jidai. Higuchi Ichiyō to Meiji josei hyōgen*, Shinyōsha, Tokio 1997.
- Seki Reiko, *Onnazumō, shinjū, kyūki e no sōzōryoku. Ichiyō ekrichūru no ba o motomete*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 58–64.
- Seki Reiko, *Shōjo o kataru kotoba. Higuchi Ichiyō Takekurabe no Midori no henbō o megutte*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō”, nr 59 (4), Shibundō, Tokio 1994, s. 47–52.
- Seki Reiko, *Tatakau chichi no musume*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 104–111.

- Seki Reiko, *Yamiyo no sōgōteki suto sei saikō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 77–83.
- Seki Reiko, *Zōyo to shutaika. Ōtsugomori ron*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 22–38.
- Seki Ryōichi, *Higuchi Ichiyō: kōshō to shiron*, Yūseidō, Tokio 1970.
- Seki Ryōichi, *Ichiyō no buntai no keisei*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 49–54.
- Seki Ryōichi, *Ichiyō bungaku no hassō*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwashashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 18–29.
- Seki Ryōichi, *Takekurabe no sekai*, [w:] *Gendai nihon bungaku taikai*, t. 5, Chikuma shobō, Tokio 1972, s. 440–454.
- Senuma Shigeki, *Ichiyō bungaku no ichi*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 12–14.
- Setouchi Jakuchō, *Honoo kōru. Higuchi Ichiyō no koi*, Shōgakkan bunkō, Tokio 2004.
- Setouchi Jakuchō, *Watashi no Higuchi Ichiyō*, Shōgakukan, Tokio 1996.
- Shigematsu Keiko, *Yume to utsutsu to. Ichiyō shōsetsu ni okeru yume no kōsatsu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 216–233.
- Shigematsu Yasuo, *Shokugyō toshitenō joryū sakka. Meiji 28, 29 no Ichiyō no shūshi ni furete*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 56–61.
- Shimada Masahiko, *Higuchi Ichiyō: Nigorie, Takekurabe – Ichiyō no kiseki*, [w:] *Kindai nihon bungaku no susume*, red. Ōoka Makoto, Iwanami shoten, Tokio 1999, s. 85–92.
- Shimoyama Jōko, *‘Ie’ no ‘kindai’*. *Atarashii ie ni tsuite*, „Kokugo to kokubungaku”, nr 66 (9), 1989, s. 33–49.
- Shinchō nihonbungaku arubamu 3. Higuchi Ichiyō*, red. Nihon kindai bungaku-kan, Shinchōsha, Tokio 1985 (wyd. popr. 2004).
- Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō*, [w:] *Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 212–237.
- Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō*, Yoshikawakōbunkan, Tokio 1960.
- Shioda Ryōhei, *Higuchi Ichiyō kenkyū*, Chūōkōronsha, Tokio 1956.
- Shioda Ryōhei, *Ichiyō sakufū no tenkai*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 2–11.
- Shioda Ryōhei, *Meiji joryū sakka*, Seigodō, Tokio 1942.
- Shirasaki Shōichirō, *Higuchi Ichiyō nikki no sekai*, Tōeisha, Tokio 2005.
- Suda Chisato, *Nigorie shiron. Tasha no kotoba*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 68–75.
- Sugisaki Toshio, *Wakaremichi*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 90–97.
- Sugiyama Takeko, *Ichiyō Higuchi Natsuko no shōzō*, Sekibunō, Tokio 2006.
- Sugiyama Takeko, *‘Ugokanu onna’ no yuku sue*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 102–107.
- Suzuki Bideo, *Heianchō bungaku no kotoba*, „Kokugo to kokubungaku”, nr 7 (11), 924, 2000, s. 38–51.
- Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki o yomu*, Iwanami shoten, Tokio 2003.
- Suzuki Jun, *Higuchi Ichiyō nikki to chikageryū*, „Nihon kindai bungaku”, t. 67, 2002, s. 174–180.
- Suzuki Keiko, *Kyūzai no inga. Kyōgi toshitenō Nigorie*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 98–119.

- Tadokoro Mieko, *Hariana wa jikū o koeru*, [w:] *Ichiyō ni aitakute*, red. Miura Hiroshi, Kawade shobō, Tokio 2007, s. 81–86.
- Takada Chinami, *‘Bō no shōnin ga tameshi ni mo onajiku’ – Noki moru tsuki o yomu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 3, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2002, s. 145–164.
- Takada Chinami, *Higuchi Ichiyō ron e no shatei*, Sōbunsha, Tokio 1997.
- Takada Chinami, *Chūshaku: Ichiyō nikki – Meiji 28.05 – Meiji 29.01*, „Bungaku”, nr 10 (1), Iwanami shoten, Tokio 1999, s. 89–118.
- Takada Chinami, *Kindai bungaku to ‘bunka shigen’ – Ichiyō kenkyū o rei to shite*, „Kokugo to kokubungaku”, nr 7 (11), 924, 2000, s. 114–127.
- Takada Chinami, *Koe to iu media. Nigorie no zentei no tamenī*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 120–138.
- Takada Chinami, Seki Reiko, Mitsutani Margaret, *‘Takekurabe’, ‘Nigorie’ – tekusuto no kūhaku o megutte*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 6–31.
- Takahashi Osamu, *Higuchi Ichiyō no nikki. Jiko genkyū sei no monogatari*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, t. 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 42–47.
- Takao Kaori, *Natchan – Higuchi Ichiyō monogatari*, Saizu, Tokio 2004.
- Takenishi Hiroko, *Bungaku no hito. Higuchi Ichiyō*, [w:] *Kanshō nihon sendai bungaku*, t. 2: *Higuchi Ichiyō*, red. Matsusaka Toshio, Kadokawa shoten, Tokio 1982, s. 314–318.
- Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku no tenki*, t. 1: *Yuki no hi, Koto no ne, Hanagomori*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 22–38.
- Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku seisei to tenkai*, Meijishoin, Tokio 1998.
- Takitō Mitsuyoshi, *Noki moru tsuki. Satorimichi o isogu onna*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 96–101.
- Takitō Mitsuyoshi, *Takekurabe*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Aratana Ichiyō-zō e mukete”, nr 60 (6), Shibundō, Tokio 1995, s. 46–53.
- Tanabe Natsuko, Miyake Kaho, *Ichiyō no omoide*, red. Yoshida Seiichi, Nihonzushosentā, Tokio 1984.
- Tanada Teruyoshi, *Ame no monogatari/sono hoka. Ichiyō nikki ni okeru tenki kujitsu o megutte*, „Jissen kokubungaku”, nr 62, 2002, s. 83–99.
- Tanada Teruyoshi, *Seikei nikki no tanjō. Eiinban ‘Wakaba kage’ o yomu*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 43–49.
- Tanaka Reigi, *Higuchi Ichiyō to dōjidai sakka. Kitada Usurai, Izumi Kyōka o chūshin ni*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2006, s. 177–197.
- Tanaka Yūko, *Higuchi Ichiyō ‘iya da!’ to iu*, Shūeisha, Tokio 2004.
- Tanaka Yūko, *Ichiyō wa otoko to shakai o dō mite ita ka – okane to shusse no jidai ni ikite*, „Bōsei”, nr 40 (3), 2009, s. 11–16.
- Togawa Shinsuke, *Kindai nihon bungaku annai*, Iwanami shoten, Tokio 2008.
- Tomatsu Izumi, *Fukusū no tekisuto e. Higuchi Ichiyō to sōkō kenkyū*, Kanrin shobō, Tokio 2010.
- Tomatsu Izumi, *Higuchi Ichiyō: hito to bungaku*, Bensei shuppan, Tokio 2008.
- Tomatsu Izumi, *Kōsa shita ‘jikan’ no imi. Wakaremichi no yukue*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 93–112.
- Tsuchida Mamoru, *Katsuragawa renri no shigarami ni jissetsu to sono seiritsu*, „Ehime daigaku kiyō”, 9 (A), 1963, s. 21–35.
- Tsuchida Mitsufumi, *Takekurabe no natsuyasumi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 212–216.

- Tsujihara Noboru, *Ichiyō, Ryūrō, Kyōka, Kafū. Aruiwa Midori, Yoshisato, Kikue, Oito*, [w:] *Meji bungaku yūgaku annai*, red. Tsubouchi Yūzō, Chikuma shobō, Tokio 2000, s. 31–40.
- Tsakada Mitsue, *Gokai to henken. Higuchi Ichiyō no bungaku*, Chūō kōron jigyōshuppan, Tokio 1967.
- Uchida Michio, *Nikki kara nikki bungaku e (kindai)*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 50 (8), Shibundō, Tokio 1985, s. 13–19.
- Uchida Seiko, *Ichiyō no hagishiri to onesho. Higuchi Ichiyō, Yosano Akiko ni miru shiawase no katachi*, Shinfūsha, Tokio 2006.
- Uejima Kintarō, *Higuchi Ichiyō to sono shūhen*, Kasamasōsho, Tokio 1969.
- Usami Takeshi, *Shōsetsu hyōgen shi to Ichiyō*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 113–131.
- Wada Shigejirō, *Meiji zenki joryū sakka ron. Ichiyō to sono zengo*, Ōfūsha, Tokio 1989.
- Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō den*, [w:] *Gendai nihon bungaku taikei*, t. 5, Chikuma shobō, Tokio 1972, s. 431–440.
- Wada Yoshie, *Ichiyō nikki*, Fukutake shoten, Tokio 1983.
- Wada Yoshie, *Ichiyō nikki, shokan*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 31–35.
- Wada Yoshie, *Higuchi Ichiyō no nikki*, Konnichi no mondaisha, Tokio 1943.
- Wada Yoshie, *Ichiyō ren 'ai nikki*, Kadokawa bunko, Tokio 1954 (wyd. popr. 2008).
- Wada Yoshie, *Ichiyō sakuhin no gekijō, eigaka*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 114.
- Wada Yoshio, *Ichiyō shōgai*, Nihonzushosentā, Tokio 1993.
- Wada Yoshie, *Kaisetsu*, [w:] *Higuchi Ichiyō shū*, Kawade shobō, Tokio 1942, s. 403–408.
- Wada Yoshie, *Kindai bungaku kanshō kōza*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, Kadokawa shoten, Tokio 1958.
- Wada Yoshie, *Shōsetsu no uchi to soto. Ichiyō no sekai*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 30–39.
- Watanabe Naomi, *Nihon shōsetsu gijutsu shi: Higuchi Ichiyō saihō yōgu*, „Shinchō”, nr 105 (12), 2008, s. 214–238.
- Yabu Teiko, *Ichiyō bungaku no seiritsu to tenkai. Ma o chūshin ni*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 40–49.
- Yabu Teiko, *Ichiyō to Bungakukai*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 2, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1998, s. 151–172.
- Yabu Teiko, *Ichiyō to kōdai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 148–153.
- Yabu Teiko, *Shinshiten shiirizu nihon kindai bungaku: Tōkoku, Tōson, Ichiyō*, Meijishoin, Tokio 1991.
- Yagi Mizuho, *Koto no ne*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 70–76.
- Yamada Yūsaku, *Ichiyō to 'Bungakukai' dōjintachi*, [w:] *Ikitsuzukeru joseisakka. Ichiyō o me-guru hitobito*, Yamanashi kenritsu bungakukan, Kōfu 2004, s. 43.
- Yamada Yūsaku, *Kyōkō toshiteno Ichiyō nikki. Nikki to shōsetsu no hazama*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 25 (15), Gakutōsha, Tokio 1980, s. 46–51.
- Yamada Yūsaku, *Ōtsugomori no engekisei*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Higuchi Ichiyō koremadano soshite korekarano”, nr 68 (5), Shibundō, Tokio 2003, s. 84–89.
- Yamada Yūsaku, *Shinsō no kindai. Kyōka to Ichiyō*, Ōfū, Tokio 2001.
- Yamada Yūsaku, *Takekurabe ron*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Ichiyō no sekai”, nr 51 (3), Shibundō, Tokio 1986, s. 75–81.
- Yamaguchi Kōsuke, *Ichiyō nikki 'Wakaba kage' oboegaki*, „Toyama Daigaku jinbungakubu kiyō”, nr 23, 1995, s. 234–246.

- Yamamoto Hiroshi, *Nigorie no marukibashi*, [w:] *Gunzō nihon no sakka*, t. 3: *Higuchi Ichiyō*, red. Iwahashi Kunie, Shōgakukan, Tokio 1993, s. 173–184.
- Yamamoto Kinji, *Deawanai kotoba no wakare. Wakaremichi o yomu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō* 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 196–215.
- Yamamoto Kinji, *Hojō naru sekai e*, Izumi shoin, Osaka 2009.
- Yamamoto Kinji, *Monogatari no akui. Warekara o yomu*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 4, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 2006, s. 84–107.
- Yamamoto Kinji, *Takekurabe to 'seijuku' to*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 72–82.
- Yamamoto Yoshiaki, *Ichiyō sakuhin ni miru shokan no kinō. Tsūzoku shokanbun to shōsetsu to*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba”, nr 39 (11), Gakutōsha, Tokio 1994, s. 50–57.
- Yamane Kenkichi, *Higuchi Ichiyō no bungaku*, Ōfusha, Tokio 1976.
- Yamane Kenkichi, *Ichiyō nikki no sekai*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 107–113.
- Yamasaki Masazumi, *I Yanji to Higuchi Ichiyō – 'haha' no hairi*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū: Higuchi Ichiyō. Kokkyō suru sei to kotoba: Higuchi Ichiyō – nikki no ryōbun, sōsaku no ba”, nr 49 (9), Gakutōsha, Tokio 2004, s. 57–64.
- Yamashita Kiyomi, *Nihon kindai bungaku ni okeru shitei kankei*, „Geibunkō”, nr 14, 2009, s. 61–75.
- Yamazaki Makiko, *Surechigau monogatari*, [w:] *Higuchi Ichiyō o yominaosu*, red. Shin feminizumu hihiyō no kai, Gakugei shorin, Tokio 1994, s. 177–194.
- Yoneda Sayaka, *Ichiyō sakuhin ni okeru shusse no imi. Wakaremichi o chūshin ni*, „Shōwa joshi daigaku daigakuin nihon bungaku kiyō”, nr 14, Shōwa joshi daigaku, Tokio 2003, s. 3–14.
- Yoshida Masashi, *Izumi Kyōka no naka no Ichiyō. Usukōbai o chūshin to shite*, [w:] *Ronshū Higuchi Ichiyō*, t. 1, red. Higuchi Ichiyō kenkyūkai, Ōfū, Tokio 1996, s. 246–268.
- Yoshida Seiichi, *Kindai joryū no bungaku*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: kindai joryū no bungaku”, nr 37 (3), Shibundō, Tokio 1972, s. 10–17.
- Yoshiya Nobuko, *Higuchi Ichiyō joshi no haka*, [w:] *Chichi no hate. Michi no tsukihi*, red. Yoshikawa Toyoko, Misuzu shobō, Tokio 2003, s. 279–282.
- Yuchi Takashi, *Higuchi Ichiyō ron*, red. Matsusaka Toshio, Nihon tosho sentā, Tokio 1983.
- Yuchi Takashi, *Ichiyō no sakuhin ni arawareta josei*, [w:] *Higuchi Higuchi Ichiyō kenkyū*, red. Wada Yoshie, Shinseisha, Tokio 1942, s. 319–334.
- Yuchi Takashi, *Ichiyō sakuhin no kōsei*, „Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū”, nr 2 (11), Gakutōsha, Tokio 1957, s. 62–66.
- Yura Kimiyoshi, *Bunshō no kakuchō*, „Kokubungaku kaishaku to kanshō: Yōsetsu no roman – Higuchi Ichiyō”, nr 182, Shibundō, Tokio 1974, s. 42–43.
- Higuchi Ichiyō no kenkyū*, red. Yoshida Seiichi, Shinchōsha, Tokio 1956.
- Zenshū Higuchi Ichiyō (bekkan): Ichiyō densetsu*, red. Noguchi Seki, Shōgakukan, Tokio 1996.

Prace krytyczne w językach innych niż japoński

- Reiko Abe Auestad, *Discourse in the Japanese Novel: „Dialogic” Social Exchange in Natsume Sōseki’s Meian*, [w:] *Bachtinian Theory in Japanese Studies*, red. Jeffrey Johnson, Lewinston, The Edwin Mellen Press, Queenston, Lampeter 2001, s. 83–119.
- Michaił Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 82–211.
- Michael C. Brownstein, *Jogaku Zasshi and the Founding of Bungakukai*, „Monumenta Nipponica”, t. 35, nr 3, 1980, s. 319–336.
- Rebecca L. Copeland, *Introduction*, [w:] *The Modern Murasaki*, red. Rebecca Copeland, Melek Ortobasi, Columbia University Press, Nowy Jork 2006, s. 1–28.
- Rebecca L. Copeland, *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*, University of Hawai’i Press, Honolulu 2000.
- Rebecca L. Copeland, *The Meiji Woman Writer „Amidst a Forest of Beards”*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, vol. 57, nr 2, 1997, s. 383–418.
- Edwin A. Cranston, *The Izumi Shikibu Diary. A Romance of the Heian Court*, Cambridge, Massachusetts 1969.
- Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.
- Robert Lyons Danly, *In the Shade of Spring Leaves: The Life and Writings of Higuchi Ichiyo, a Woman of Letters in Meiji Japan*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1981.
- William E. Deal, *Handbook to Life in Medieval and Early Modern Japan*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Paul de Man, *Autobiography as De-facement*, „MLN”, t. 94, 1979, s. 919–930.
- Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1985.
- Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, University Press of Hawai’i, Nowy Jork 1974.
- Edward Fowler, *Fiction and Autobiography in the Modern Japanese Novel*, University of California, Berkeley 1981.
- Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession: Shishōsetsu and the Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press, Berkeley 1988.
- Futabatei Shimei, *Japan’s First Modern Novel: Ukigumo of Futabatei Shimei*, tłum. Marleigh Grayer Ryan, New York, Columbia University Press 1965.
- Gérard Genette, *Narrative Discourse*, tłum. Jane E. Lewin, Basil Blackwell, Oxford 1980.
- Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Nowy Jork, Melbourne 1997.
- Matsuo Bashō, *Po ścieżkach Północy*, tłum. Agnieszka Żuławska-Umeda, [w:] „Literatura na Świecie”, 1–2–3, 2002, s. 366–368.
- Michał Głowiński, *On the First-Person Novel*, „New Literary History: Self-Confrontation and Social Vision”, t. 9, nr 1, 1977, s. 103–114.
- Michał Głowiński, *Document as Novel*, „New Literary History: Literacy, Popular Culture, and the Writing of History”, t. 18, nr 2, 1987, s. 385–401.
- Gregory Golley, *When Our Eyes No Longer See. Realism, Science and Ecology in Japanese Literary Modernism*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, Londyn 2008.
- Nathaniel Hawthorne, *Scarlet Letter*, Penguin Books, Delhi 2006.
- Hane Mikiso, *Reflection on the Way to the Gallows: Rebel Women in Pre-War Japan*, University of California Press, Berkeley 1988.

- Ikegami Eiko, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, Cambridge University Press, New York 2005, s. 266.
- Irmela Hijiya-Kirschnereit, *Rituals of Self-revelation: Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-cultural Phenomenon*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1996.
- Kano Ayako, *Acting Like a Woman in Modern Japan. Theater, Gender and Nationalism*, Palgrave, Nowy Jork 2001.
- Donald Keene, *Appreciation of Japanese Culture*, Kodansha International, Tokio, Nowy Jork, Londyn 1971.
- Donald Keene, *Dawn to the West*, Henry Holt & Company, Nowy Jork 1987.
- Donald Keene, *Les Journaux Intimes Dans La Littérature Japonaise*, Collège de France, Institut de Hautes études Japonaises, De Boccard, Paris 2003.
- Donald Keene, *Modern Japanese Diaries. The Japanese at home and abroad as Revealed Through Their Diaries*, Henry Holt and Company, Nowy Jork 1995.
- Donald Keene, *The Diary of Higuchi Ichiyō*, [w:] *Modern Japanese Diaries. The Japanese at Home and Abroad as Revealed Through Their Diaries*, Henry Holt and Company, Nowy Jork 1995, s. 284–303.
- Donald Keene, *Travelers of A Hundred Ages*, Henry Holt & Company, Nowy Jork 1989.
- Iwona Kordzińska-Nawrocka, *Japońska miłość dworska*, TRIO, Warszawa 2005.
- Bettina Liebowitz Knapp, *Images of Japanese Women: A Westerner's View*, Whitston Press, Troy, NY 1992.
- Miya Elise Mizuta Lippit, *Figures of Beauty: Aesthetics and the Beautiful Woman in Meiji Japan* (dysertacja doktorska), Yale University, New Haven 2001.
- David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, Londyn 1992.
- Amy Lowell, *Introduction*, [w:] *Diaries of Court Ladies of Old Japan*, red. Annie Shepley Ōmori, Kochi Doi, Houghton Mifflin Company, Boston, Nowy Jork 1920, s. xi–xxxiii.
- Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Marilyn Jeanne Miller, *The Poetics of Nikki Bungaku. A Comparisom of the Traditions, Conventions, and Structure of Heian Japan's Literary Diaries with Western Autobiographical Writings*, Garland Publishing, Nowy Jork, Londyn 1985.
- Earl Miner, *Japanese Poetic Diaries*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1969.
- Morito Tatsuo, *Educational Reform and Its Problems in Post-War Japan*, „International Review of Education”, t. 1, nr 3, 1955, s. 338–351.
- Joshua S. Mostow, *At the House of Gathered Leaves. Shorter Biographical and Autobiographical Narratives from Japanese Court Literature*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004.
- Chieko Irie Mulhern, *Kōda Rohan*, University of Illinois, Boston 1977.
- Okazaki Yoshie, *Japanese Literature in the Meiji Era*, przeł. V.H. Viglielmo, Ōbunsha, Tokio 1955.
- Krzysztof Olszewski, *Ki no Tsurayuki a poszukiwanie tożsamości kulturowej w literaturze japońskiej X wieku*, WUJ, Kraków 2003.
- Ōmori Kyōko, *Higuchi Ichiyō's Journal Entries*, [w:] *The Modern Murasaki*, red. Rebecca Copeland, Melek Ortabasi, Columbia University Press, Nowy Jork 2006, s. 129–150.
- August Karl Reischauer, *Studies in Japanese Buddhism*, Macmillan, Nowy Jork 1917.
- Sakai Atsuharu, *Kaibara Ekiken and 'Onna daigaku'*, Nippon bunka chūōrenmei, Tokio 1939.

- Edith Sarra, *Fictions of Femininity. Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women's Memoirs*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Katarzyna Sonnenberg, *Single Leaf Abroad. The Approaches to Higuchi Ichiyō Outside Japan*, „Eastwards. Western Views on East Asian Culture Series: Euro-Sinica”, t. 13, Peter Lang Publishing Group, 2010, s. 121–139.
- Sueki Fumihiko, *Two Seemingly Contradictory Aspects of the Teaching of Innate Enlightenment (hongaku) in Medieval Japan*, „Japanese Journal of Religious Studies”, 22/1–2, 1995, s. 3–16.
- Suzuki Tomi, *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*, Stanford University Press, Stanford, California 1996.
- Suzuki Tomi, *Women and the Position of the Novel 1880s, 1930s*, [w:] *Performing „Nation”: Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880–1940*, red. Doris Croissant, Catherine Vance Yeh and Joshua S. Mostow, Brill, Leiden, Boston 2008, s. 143–178.
- Tanaka Hisako, *Higuchi Ichiyō*, „Monumenta Nipponica”, t. 12, nr 3/4, 1957, s. 171–194.
- Tanaka Yukiko, *Women Writers of Meiji and Taisho Japan: Their Lives, Works and Critical*, Macfarland & Company, Jefferson, NC, 2000.
- Timothy Van Compernelle, *Happiness Foreclosed: Sentimentalism, the Suffering Heroine, and Social Critique in Higuchi Ichiyō's Jūsan'ya*, „The Journal of Japanese Studies”, t. 30, nr 2, 2004, s. 353–381.
- Timothy J. Van Compernelle, *The Uses of Memory: The Critique of Modernity in the Fiction of Higuchi Ichiyō*, Harvard University Asia Center, Cambridge, Mass. 2006.
- Victoria V. Vernon, *Daughters of the Moon: Wish, Will, and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Institute of East Asian Studies, Berkeley C.A. 1988.
- Janet A. Walker, *The Cinematic Art of Higuchi Ichiyō's Takekurabe (Comparing Heights, 1895–1896)*, *Word and Image in Japanese Cinema*, red. Dennis Washburn, Carole Cavanaugh, Cambridge, Cambridge University Press, Nowy Jork 2001, s. 36–58.
- John R. Wallace, *Objects of Discourse. Memoirs by Women of Heian Japan*, Michigan Monograph Series in Japanese Studies, t. 54, Center for Japanese Studies The University of Michigan, Ann Arbor, MI 2005.
- Agnieszka Żuławska-Umeda, *Poetyka szkoły Matsuo Bashō (lata 1684–1694)*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007.

Indeks nazwisk i tytułów japońskich

Abe Kazue 阿部和重 169

Akegarasu 明烏 186

Akizuki 秋月 51, 52, 99–101, 104–107, 208, 209, 212

„Asahi Shimbun” 朝日新聞 14, 89, 209

Baba Kochō 馬場孤蝶 12, 15, 19, 42, 115, 137, 171, 193, 194

Bodhidharma (Bodai Daruma) 菩提達磨 50
„Bungakukai” 文学界 15, 17, 20, 86, 118, 120, 121, 149, 151, 158, 164, 179, 194, 210

Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 118, 205

Chiri no naka 塵の中 29, 37, 38, 41, 51, 63, 65, 69, 86, 87, 99, 100, 103, 106, 115, 116, 131, 164, 209, 210

Chiyo 千代 141–148, 174, 211

Chōemon 長右衛門 171

Chōkichi 長吉 188, 189, 191

Emiya Takayuki 江宮隆之 18, 75, 106

Enju Kazuo 槐 一男 18, 34, 157, 168

Fude susabi 筆すさび 29, 43, 48, 62

Fujii Kimiaki 藤井公明 17, 74, 158, 180, 196

Fujiu Tei 藤生てい 21

Fujiura Sonoko 藤浦園子 59

Fujiwara Fuyutsugu 藤原冬嗣 22

Fujiwara Kaneie 藤原兼家 25

Fujiwara Tadafusa 藤原忠房 153

Fūryūbutsu 風流仏 118

Futabatei Shimei 二葉亭四迷 34, 75

Genji 源氏 39, 162

Genji monogatari 源氏物語 19, 20, 36, 39, 122, 141, 161, 200

Genshichi 源七 198, 201, 204, 205

Gokai to henken. Higuchi Ichiyō no bungaku
誤解と偏見：樋口一葉の文学 16, 17

Hanagomori 花ごもり 115, 153

Hashimoto Nozomi 橋本のぞみ 157

Heike 平家 162

Higuchi Ichiyō 樋口一葉 *passim*

Higuchi Noriyoshi 樋口則義 13, 14, 38, 40, 81, 84, 86, 200, 209

Higuchi Sentarō 樋口泉太郎 13, 70, 86, 200

Higuchi Taki 樋口たき 108–112, 116, 199

Higuchi Toranosuke 樋口虎之助 13, 109

Hinadori 雛鶏 17

Hirata Tokuboku 平田禿木 15, 57, 82, 86, 87, 111, 118, 130

Hiratsuka Raichō 平塚らいてう 19

Hoshino Tenchi 星野天知 15

Hosotanigawa no marukibashi 細谷川の丸木橋 202

Ichiyō joshi no haka 一葉女子の墓 11

Ichiyō nikki 一葉日記 16, 26, 31, 38

Ichiyō no shōzō 一葉の肖像 117

Ihara Saikaku 井原西鶴 21, 35, 37, 110, 118, 129–132, 141, 146, 155, 159, 184, 187, 197, 205, 210

Ikeda Katsuki 池田勝輝 35

Ise monogatari 伊勢物語 43, 140, 144, 147, 211

Ishikawa Takuboku 石川啄木 24

Ishinosuke 石之助 134–136, 138, 139

Itō Natsuko 伊東夏子 66, 71–73, 110, 120

Itoko いと子 140

Iwamoto Yoshiharu 巖本善治 114

Izumi Shikibu nikki 和泉式部日記 28

„Jogaku Zasshi” 女学雑誌 114

Jūsan'ya 十三夜 11, 12, 19, 21, 114, 158, 174, 193, 194

Kaburaki Kiyokata 鎬木清方 11, 117, 184
Kagerō nikki 蜻蛉日記 24, 25, 46, 141
 Kaguyahime かぐや姫 183, 194
Kampyō gyoki 寛平御記 23
 Kannon 観音 158, 159
 Kan Satoko 菅聡子 9, 13, 18, 35–37, 46,
 47, 49, 59, 64, 79, 89, 100, 104, 108, 134,
 137, 161, 168, 169, 191, 192, 198, 211
 Katayama Teruko 片山照子 141
 Katō Chinami 加藤千浪 35
Katsuragawa renri no shiragami 桂川連理
 柵 171
 Katsuragi Ichirō 桂木一郎 154–157
 Kawai Sora 河合曾良 25
 Kichizō 吉三 56, 170–177
Kijo no shiori 貴女の栞 111, 129
 Kimura Masayuki 木村真佐幸 17, 32, 53,
 89, 99, 121, 133, 138, 139, 159, 176, 202
 Ki no Tsurayuki 紀貫之 24, 93
 Kitada Sachie 北田幸恵 84, 134, 151, 157,
 164
 Kobayashi 小林 129, 132, 135, 138
 Kōda Rohan 幸田露伴 13, 19, 20, 38, 42,
 118, 122, 131, 168
 Koide Tsubara 小出槩 63
Kokinwakashū 古今和歌集 36, 93, 140, 152,
 153, 196
 Komiyama 小宮山 119
Kono ko この子 152, 153
 KōraRumiko 高良留美子 37, 105, 122, 152,
 180, 183
Kōshoku gonin onna 好色五人女 132, 141,
 146, 155, 159, 184, 205
Kōshoku ichidai onna 好色一代女 184
Kōshoku ichidai otoko 好色一代男 184
Koto no ne 琴の音 17, 115, 154, 171
Koware yubiwa こわれ指環 21, 152
 Kuniko 国子(くに子) 17, 19, 34, 42, 46,
 52–54, 70, 71, 75, 84, 108, 112, 113, 116,
 117, 208
 Kusaka Yoshitaka 久佐賀義孝 37, 51, 99–
 107, 127, 158, 164, 168, 176, 209, 210,
 212
 Kyokutei (Takizawa) Bakin 曲亭(滝沢)
 馬琴 20, 64, 118
Kyōzuke 経づくえ 111
 Maeda Ai 前田愛 17, 33, 53, 58, 64, 95,
 112, 127, 131, 134, 157, 161, 167, 168,

181–183, 186–188, 190, 193, 195, 196,
 200–206, 213
Maihime 舞姫 152
Makura no sōshi 枕草子 20, 39, 43, 44,
 113, 182, 192
 Masuda Mizuko 増田みづ子 49, 74, 108,
 116, 212, 213
 Matsuo Bashō 松尾芭蕉 25
 Matsusaka Toshio 松坂俊夫 16, 17, 32, 41,
 50, 112, 121, 129, 141, 174, 194, 198
Michishiba no tsuyu 道しばのつゆ 56
 Michitsuna 道綱 25, 46
 Midori 美登利 11, 16, 169, 183–192, 212
Mi no furu goromo. Maki no ichi 身のふる
 衣: まきのいち 29, 35, 36, 38, 39, 41,
 44, 58, 59, 61, 62, 208
 Mitsutani Margaret 満谷マーガレット 23,
 38, 191
 Miyake Kaho (Tanabe Tatsuko) 三宅花園
 (田辺竜子) 14, 19, 33, 43, 50, 51, 59, 60,
 113, 120, 141, 147, 152
 „Miyako no hana” 都の花 14, 15, 56, 118,
 120
Mizu no ue 水の上 29, 38, 106, 116
Mori no shitagusa 森のした草 29, 34, 65,
 117
 Mori Ōgai 森鷗外 13, 15, 42, 152, 175
 Murasaki Shikibu 紫式部 19, 20, 31, 39,
 40, 43, 85, 122, 210
Murasaki Shikibu nikki 紫式部日記 19, 31,
 142, 143
 „Musashino” 武蔵野 14, 70, 73, 74, 93,
 109, 119, 120, 140, 207
 Nagata Ryūtarō 永田龍太郎 19, 20, 38, 42,
 50, 93, 140, 141, 158, 167, 194, 200
 Nakagawa Shigemi 中川成美 12, 79, 127
 Nakajima Shōen 中島湘煙 23
 Nakajima Utako 中島歌子 14, 33, 35, 36,
 55, 58, 63, 67, 70, 72–75, 82, 83, 110,
 118–120, 155, 209
 Nakarai Tōsui 半井桃水 14, 18, 20, 33, 35,
 38, 47–49, 52–57, 67, 69–76, 85, 88–97,
 101, 108, 109, 112, 113, 115, 119, 120,
 123, 140, 144–146, 149–151, 154, 157,
 159, 194, 195, 209–211
 Namiki Kyōtarō 並木鏡太郎 11, 12
 Namizaki 浪崎 161–167
Nansō satomi hakkenden 南総里見八犬伝 63

- Naojirō 直次郎 159, 160, 162–166, 212
 Natsu, Natsuko 夏, 奈津, なつ, なつ子 13, 14, 16, 18, 29, 31, 33, 39, 42, 50, 58, 59, 62, 63, 67
 Nigorie にごりえ 11, 12, 17, 21, 38, 44, 104, 160, 169, 193–196, 198–206, 212
 Nikki 日記, にっき 45, 46, 51, 54, 86, 109
 Nikki Shinobugusa 日記しのぶ草 53, 70, 75, 88
 Nishimura Sennosuke 西村釧之助 136
 Nishio Yoshihito 西尾能仁 17, 18, 38
 Noguchi Seki 野口碩 16, 19, 33, 48, 64, 139, 143, 146, 185, 192, 201
 Noki moru tsuki 軒もる月 153
 Nonomiya Kikuko 野々宮菊子 82

 Ohan お半 171
 Ohatsu お初 201, 205
 Oku no hosomichi 奥の細道 25
 Okyō お京 16, 56, 160, 167–177, 212
 Ōmaki 大巻 185, 186, 189
 Omine お縫 129–138, 169, 176, 195, 210, 211
 Ono Komachi 小野小町 84, 85, 196
 Oran お蘭 158–167, 211, 212
 Oriki お力 16, 160, 167, 169, 194–206, 212
 Oshichi お七 159
 Ōtomo Kuronushi 大友黒主 196
 Ōtsugomori 大つごもり 12, 15, 21, 85, 129–131, 134, 136, 138–140, 169, 175, 176, 195, 210, 212
 Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 20, 73, 114, 122, 197

 Rōmaji nikki ローマ字日記 24
 Ryōnosuke 良之助 142–148, 174

 Saigyō 西行 37, 118
 Saitō Ryokuu 斎藤緑雨 13, 38, 41, 42
 Sangorō 三五郎 188
 Sankashū 山家集 118
 Sannosuke 三之助 132–134, 136
 Sei Shōnagon 清少納言 20, 34, 39, 40, 43, 44, 49, 85, 113, 141, 210
 „Seitō” 青鞥 19
 Seken mune zan'yō 世間胸算用 35, 110, 130, 131
 Seki Reiko 関礼子 18, 19, 32, 34, 104, 108, 112, 117, 118, 131, 134, 136, 137, 140, 144, 147, 149, 151, 152, 159, 169, 176, 180, 184, 191, 204, 205
 Seki Ryōichi 関良一 17, 33, 36, 40, 42, 65, 88, 95, 200, 204
 Shibuya Saburō 渋谷三郎 38, 75, 83, 84, 86, 87, 110, 112, 124, 142, 159
 Shimizu Shikin 清水紫琴 21, 152
 Shin kokinwakashū (Shin kokinshū) 新古今和歌集 (新古今集) 118, 140, 180
 Shinjū ten no Amijima 心中天の網島 205
 Shinobugusa しのぶぐさ 29, 81, 94, 95, 159
 Shioda Ryōhei 塩田良平 14–17, 19, 20, 40, 43, 69, 89, 90, 101, 111, 141, 190
 Shokushūishū 続拾遺集 142
 Shōsetsu shinzui 小説真髓 75
 Shōta 正太 181, 187–192
 Sonezaki shinjū 曾根崎心中 205
 Sono 園 111
 Suzuki Jun 鈴木淳 20, 33, 38–40, 43, 62, 95
 Suzuki Keiko 鈴木啓子 194

 Taidokuro 対髑髏 118
 Taiheiki 太平記 53
 „Taiyō” 太陽 114
 Taketori monogatari 竹取物語 43, 183
 Tama 玉 155–157
 Tamadasuki たまだすき 140
 Tanada Teruyoshi 棚田輝嘉 34, 44, 52, 54
 Tanaka Minoko 田中みの子 33, 141
 Takekurabe たけくらべ 11–13, 15–18, 21, 22, 35, 38, 39, 75, 115, 116, 131, 132, 144, 145, 168, 169, 179–185, 187, 190–192, 195, 212
 Tokugawa 徳川 118, 168
 „Tōkyō Asahi Shimbun” 東京朝日新聞 89
 Tomatsu Izumi 戸松泉 18, 51, 142, 143, 145, 151, 173, 177, 193, 206
 Tonma 頓馬 190
 Tosa nikki 土佐日記 24, 43
 Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 75, 137, 180
 Tsukada Mitsue 塚田満江 16, 17
 Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 84
 Tsurezuregusa 徒然草 43, 118, 182
 Tsuruta Tamiko 鶴田民子 53, 74

 Uda tennō gyōki 宇多天皇御記 22, 23
 Ukigumo 浮雲 34
 Umoregi うもれ木 15, 118, 124, 140

Wada Yoshie 和田芳恵 12-14, 16-19, 31,
 32, 35-37, 40, 42, 47, 49, 53, 60, 67, 69,
 74, 88, 94, 111, 115, 120, 124, 127, 129,
 141, 149, 168, 190, 194, 195
Wakaba kage 若葉かげ 29, 36, 37, 39, 43,
 44, 51, 54, 62, 88, 90, 209
Waka gusa わか草 29, 67
Wakaremichi わかれ道 12, 38, 41, 56, 104,
 160, 168, 169, 171, 173, 175-178, 196,
 212
Ware kara われから 174, 195

Yabu no uguisu 藪の鶯 14, 147
 Yabu Teiko 藪禎子 19, 20, 40, 67, 103, 105,
 111, 116, 158, 200
 Yamada Bimyō 山田美妙 64

Yamada Yūsaku 山田有策 9, 13, 35, 36, 39,
 40, 46, 47, 49, 59, 65, 79, 89, 122, 138,
 140, 158, 183, 198
 Yamamura 山村 129-138
Yamiyo やみ夜 134, 158-160, 167, 211
Yamizakura 闇桜 14, 54, 93, 119, 140, 143-
 147, 174, 207, 210, 211
 Yasumi Toshio 八住利雄 11
Yomogi'u nikki 蓬生日記, 蓬生につき, よ
 もぎふ日記 29, 33, 47, 51, 52, 54, 85,
 88, 92, 94, 97, 114, 115, 119, 123
 Yoshida Katoriko 吉田かとり子 114
 Yoshida Kenkō 吉田兼好 118
 Yūki 結城 194-198, 200, 201
Yuki no hi 雪の日 17, 54, 149-154, 157, 211

Zuikanroku 随感録 69

Indeks nazw i terminów japońskich

- aki* 秋, 飽き 52
akutō 悪党 138
ane katoku 姉家督 108
ano ama あの阿魔 205
Asakusa 浅草 15, 193
ashi 足, 葦 50
ashi ga nai 足がない 50
- basha* 馬車 174
bundan 文壇 13, 19, 20, 210
- Daikokuya* 大黒屋 187, 189, 190, 192
Daionjima 大音寺前 180, 182, 183, 186
Denzūin 伝通院 110
- Edo* 江戸 19, 20, 154
engo 縁語 132, 143, 180
- Fuji no kemuri no noboritaru* 富士の煙の
ぼりたる 49
fukaku 深く, ふかく 143
furisode 振袖 59
futokoro ふところ 懷 101
- gabuntai* 雅文体 33, 34, 44, 55
gazokusetchū 雅俗折衷 56, 180
geiko 芸子 194
Geki 外記 22
gendōryoku 原動力 40
gesaku bungaku 戯作文学 37, 142, 184
giri 義理 72, 83, 132, 133, 203
- Haginoya* 萩の舎 14, 34–36, 39, 47, 50, 55,
58, 59, 61, 62, 64, 66, 73, 74, 82, 83,
111–113, 118, 119, 122, 207–209
haru 春 143
Hatsune 初音 131
hazukashii koto, tsurai koto, nasakenai koto
恥かしい事つらい事情ない事 198
hedate 隔て 143
- Heian* 平安 20, 22, 31, 35, 40, 41, 43, 44,
84, 118, 122, 132, 208, 211
heimin gumi 平民組み 58, 59, 208
higeki 悲劇 72
hikushi ひくし 101
hi no kuruma 火の車 174
hito kuu inu no gotoku 人喰ふ犬の如く 194
- ichyōgaeshi* 銀杏返し 51, 208
ie 家 108
ikeru yo no kai 生けるよの甲斐 69
Issunbōshi 一寸法師 172
izayoi 十六夜 141
izutsu 井筒 144
- jidaraku* 自墮落 198
jijitsu 事実 32, 207
jikisan 直参 13
jiko gekika 自己劇化 79
jordōme 女郎め 188, 189
jōruri 浄瑠璃 17, 151, 185
- kabuki* 歌舞伎 17, 150, 188
kakekotoba 掛詞 180
kambun 漢文 23, 25
kana 仮名 23–25, 31, 40
kanji 漢字 208
kanshi 漢詩 17, 112
kara yakusoku 空約束 192
kareki 枯れ木 45
karuta no shiro カルタの城 167
kataomoi monogatari 片思い物語 88
kataribe 語べ 162
kateiran 家庭欄 114
Ken'yūsha 硯友社 121
keppaku 潔白 v177
kichigai 気違い 200, 203
kigo 季語 132
Kikunoi 菊の井 193–196, 198, 200–203,
205, 206

Koishikawa 小石川 38, 40, 131
 kōgotai 口語体 56
 koi monogatari 恋物語 88
 kojikime 乞食め 189
 kokoro no aki 心の飽き 52
 kokoro no yami 心の闇 165
 kōra 甲羅 196
 kōshoku mono 好色物 35, 122, 141
 kotoba 言葉 37
 kotobagaki 詞書 24, 31
 kūhaku 空白 47, 95
 kui no yachi tabi 悔いの八千度 153
 kusare chirimen kimono 腐れ縮緬着物 177
 kyōgen 狂言 131
 kyūtei saron 宮廷サロン 39

 machiai 待合 193
 mahiru no hankō 真昼の犯行 137
 makoto 真 122, 180
 mamorigami 守り神 138
 marukibashi 丸木橋 201, 202
 Masagochō 真砂町 100, 105
 Meiji 明治 9, 11, 13, 17, 19–21, 24, 31, 34,
 39, 40, 43, 56, 68, 83, 94, 108, 111, 114,
 116, 124, 137, 151, 158, 159, 161, 167–
 169, 173, 175, 180, 182, 184, 187, 191,
 193, 197, 198, 203, 206, 210
 michiyuki 道行 151
 migoto na seppuku 美事な切腹 205
 Mishima jinja 三島神社 180
 mizu 水 143
 monogatari 物語 122
 monogatari nikki 物語日記 33, 36
 monogatari no taiken 物語の体験 149
 monotsutsumi no kimi ものつゝみの君 66
 mujō no jinsei kan 無常の人生観 199, 200

 Naiki 内記 22
 nakagaki 中垣 143, 146
 Niigata 新潟 159
 nikki 日記 12, 22–26, 32, 46
 nikki bungaku 日記文学 25, 26, 32, 46
 ninjō 人情 132, 203
 ninjō shirazu, giri shirazu 人情知らず義理
 知らず 203
 niwai 庭井 143

 obi 帯 181
 ōchō bungaku 王朝文学 39, 62, 140, 207
 ōchō nikki 王朝日記 31

ohaguro お齒黒 180
 oiran 花魁 185, 192
 omotemachi gumi 表町組 187
 ongaeshi 恩返し 133
 onna koshu 女戸主 108, 110, 160
 onna moji 女文字 23
 orokanaru mi 愚かなる身 66
 osananajimi 幼馴染 143, 144, 211
 Ōtori 大鳥 183, 189

 ren'ai monogatari 恋愛物語 88, 94, 168
 risshin shusse 立身出世 65, 168, 178
 Rokkasen 六歌仙 196
 Rokumeikan 鹿鳴館 34
 ryōsai kempo 良妻賢母 114, 168
 Ryūsenji 龍泉寺 15, 69, 82, 83, 87, 99–101,
 106, 115, 117, 158, 179, 183

 Sagano 嵯峨野 161
 sake 酒 167, 197
 saku 咲く 143
 sasahara hashiru 笹原走る 53
 satori 悟り 45
 seken 世間 39
 Senzoku 千束 187
 shaguma 鯖熊 183, 184
 shaku 尺 83
 shamisen 三味線 201
 shibai 芝居 195
 shibashii しばしゐ, 紫椎 51
 shibu 渋 173
 shikirini しきりに 101
 shimada 島田 183, 189, 194, 195
 shinjitsu 真実 31, 32, 207
 shinjūmono 心中物 205
 shiremono 知れ者 63
 shirokubi 白首 203
 shishōsetsu 私小説 16, 19, 31–33, 196, 207
 shizen no makoto o kokoro no makoto ni oki-
 kae 自然の真を心の真に置き換え 43
 shōji soku nehan 生死即涅槃 45
 shōjiki richigi 正直律儀 132
 shusse monogatari 出世物語 168
 shusse no jikan 出世の時間 199
 sukuse 宿世 202
 sukuse no jikan 宿世の時間 199

 taiken no monogatari 体験の物語 149
 Tamachi 田町 133
 tanka 短歌 17, 31

tashatachi no monogatari 他者たちの物語
104

tashinami 嗜み 58

tazu 田鶴 142

tōfu 豆腐 100, 195

tsumuji 旋毛 51, 208

Ueno 上野 67, 111, 118, 210

ukimono 浮き者 198

ukiyo 浮世・憂き世 37, 45, 143, 202

ume 梅 143

wabun 和文 23, 39

waga koi 我恋 202

waka 和歌 17, 18, 24, 31, 33, 37, 45, 88, 93,
111, 116, 122, 140, 142, 207

wakaba 若葉 37, 45

yakkai bushi やっかい節 190

yamai 病 201

Yanaka 谷中 141, 147

Yanaka no bijin 谷中の美人 141

yokomachi gumi 横町組み 188

Yoshiwara 吉原 15, 21, 34, 37, 38, 61, 64,
69, 83, 86, 99, 101, 115, 116, 179–183,
185–188, 190, 192, 198, 212

yūgen 幽玄 121, 123

zange 懺悔 151

zōni 雑煮 95, 151

zuihitsu 随筆 24, 43, 48

REDAKTOR

Agnieszka Steplewska

KOREKTA

Patrycjusz Pilawski

SKŁAD I ŁAMANIE

Katarzyna Mróz-Jaskuła

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-81, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83