

Konstruowanie Japonii

Strategie tworzenia „efektu japońskości” w utworach Wacława Sieroszewskiego i Ferdynanda Ossendowskiego

Katarzyna Deja*

DOI 10.24425/rl.2021.138740

ruch literacki • R. LXII • 2021 • Z. 4 (367) PL

PL ISSN 0035-9602

Na początku XX wieku do Polski dotarła zachodnioeuropejska fala fascynacji Japonią, zwana japonizmem¹. Jej wyraźne oddziaływanie dostrzec można zwłaszcza w pierwszej dekadzie nowego stulecia, ale zainteresowanie nie wygasa właściwie aż do końca lat trzydziestych. W tym okresie moda na Japonię widoczna jest we wszystkich dziedzinach życia: od malarstwa, poprzez popularne operetki, aż po wystrój wnętrz i ubiór. Ślady tej mody odnajdziemy także w literaturze, w której japonizm objawiał się zasadniczo na trzy sposoby: w postaci rekwizytów i wzmianek o Japonii (które oddawały rzeczywistą fascynację tym krajem lub stanowiły rodzaj egzotycznej dekoracji), poprzez japoński świat przedstawiony, bądź też poprzez próbę przeniesienia na polski grunt zaczerpniętych z japońskiej literatury rozwiązań formalnych. W tym miejscu interesować mnie będzie sposób drugi, polegający na umieszczeniu akcji utworu w Japonii. Przykładów podobnych utworów w polskiej literaturze w okresie przedwojennej fali zainteresowania Japonią jest zaledwie kilka: opowiadanie *Ave Patria, morituri te salutant* Władysława Reymonta (1907, akcja utworu w zasadzie

* Katarzyna Deja – dr, Wydział Polonistyki UJ.

<https://orcid.org/0000-0003-1438-0414>

¹ Na temat zjawiska japonizmu w literaturze polskiej zob. K. Deja, *Polski japonizm literacki. 1900–1939*, Kraków 2021.

jedynie rozpoczyna się w Japonii; pozostała część rozgrywa się w pobliżu Port Artur, rosyjskiego portu zaatakowanego przez Japończyków podczas wojny rosyjsko-japońskiej), zachowany jedynie we fragmencie dramat *Kijomori* Tadeusza Micińskiego (1905), sztuka *Kesa* Józefa Jankowskiego (1903, wyd. książkowe 1910), trzy książeczki dla dzieci (*W krainie wschodzącego słońca* Władysława Umińskiego, 1911, *Marysia w Japonii* Aleksandra Janowskiego, 1923, oraz *Listek klonu* Marii Juszkiewiczowej, 1937) i wreszcie będące przedmiotem niniejszych rozważań utwory Wacława Sieroszewskiego i Ferdynanda Ossendowskiego, zasługujące na szczególną uwagę ze względu na zawartą w nich próbę realistycznego opisu Japonii, opisu opartego w dodatku na własnym doświadczeniu – obaj pisarze odwiedzili Japonię: Sieroszewski w 1903, a Ossendowski w 1921 roku.

Podróż Sieroszewskiego do Japonii była przymusowa; w reportażu *Wśród kosmatych ludzi* pisarz opisuje okoliczności, które doprowadziły do jego wyprawy na wschód:

Wyprawa moja na Daleki Wschód miała mocno „polityczny” początek. W roku 1900 u profesora Tadeusza Korzona żandarmeria rosyjska znalazła w czasie rewizji jakiś niefortunny list, gdzie wymienione było nazwisko Stefana Żeromskiego i moje. Na podstawie tego listu oskarżono nas ni mniej ni więcej jak o zorganizowanie wspaniałego pochodu robotniczego dookoła pomnika Mickiewicza [...].²

Sieroszewski zwrócił się o pomoc do senatora Piotra Siemionowa, który zaproponował zamianę zesłania na ekspedycję do Ajnów (rdzennych mieszkańców wysp japońskich, obecnie stanowiących mniejszość etniczną), zorganizowaną we współpracy z Akademią Nauk. W nagrodę za książkę o Ajnach Sieroszewski miał otrzymać „powrót do Ojczyzny, jak to raz już było za »Jakutów«”³. Pisarz zgodził się pod warunkiem, że wraz z nim na Hokkaido pojedzie Bronisław Piłsudski, który przebywał wówczas jako zesłaniec na Sachalinie i którego tytułowano, wedle słów Sieroszewskiego, „królem Ajnów”. Do Japonii Sieroszewski dotarł w kwietniu 1903 roku. Początkowo przebywał w Nagasaki, w maju przeniósł się do Jokohamy, a pod koniec miesiąca trafił do celu swej podróży, miasta Hakodate na wyspie Hokkaido, gdzie oczekiwał na spóźniającego się Bronisława Piłsudskiego, przetrzymywanego na Sachalinie przez władze rosyjskie. Zwiedził w tym czasie samodzielnie wioski Ajnów, przedostał się też na kilka dni na Sachalin. Wreszcie na Hokkaido dotarł Piłsudski wraz z tłumaczem z języka ajnoskiego i obaj Polacy ruszyli w dalszą podróż, która trwała aż do

² W. Sieroszewski, *Wśród kosmatych ludzi*, Warszawa 1957, s. 16.

³ Tamże, s. 18.

września 1903 roku⁴. Pokłosiem całej wyprawy były reportaże *Na Daleki Wschód* oraz (wydany dopiero w latach dwudziestych) reportaż *Wśród kosmatych ludzi*, a także liczne artykuły w prasie oraz kilka osadzonych w Japonii utworów prozą, zebranych w tomie *Z fali na falę*. Zbiór, oprócz pięciu opowiadań (w tym jednego dłuższego, które czasem nazywane jest powieścią), zawiera także esej *Japonia w zarysie* oraz nie dotyczący Japonii utwór *Jak liść jesienny*. Same opowiadania materiał fabularny czerpią najczęściej z powszechnie znanych japońskich opowieści lub wydarzeń historycznych. *Harakiri księcia Asano Naganori* to relacja z popełnionego w ramach zasądzonej kary samobójstwa tytułowego księcia, seniora słynnych czterdziestu siedmiu roninów⁵. *O-Sici* przedstawia znaną w Japonii i wedle tradycji historyczną postać tytułowej O-Sici (Oshichi), dziewczyny, która, aby ponownie spotkać się z utraconym ukochanym, podpala swój dom. *Pojednanie* to opowiadanie grozy o duchu porzuconej żony samuraja. Wreszcie, *Widmo sakurskie*, choć rozpoczyna się w obozie japońskich żołnierzy w czasie wojny rosyjsko-japońskiej, przywołuje znaną w Japonii historię chłopca Sogoro, który wystawia siebie i swoją rodzinę na niebezpieczeństwo kary śmierci, aby ratować wioskę przed niegodziwym seniorem. Utworem oryginalnym, nie mającym japońskiego pierwowzoru, jest tylko *Ingwa*, współczesna historia małżeńskiej zdrady i jej konsekwencji. Sieroszewski powrócił do tematyki japońskiej w 1926, wydając powieść o charakterze romansowym, zatytułowaną *Miłość samuraja*, opartą na doskonale znanej Japończykom historii tragicznej miłości kurtyzany Komurasaki oraz ronina (samuraja pozbawionego suwerena) Gompachiego.

Ferdynand Ossendowski dotarł do Japonii kilkanaście lat później, we wrześniu 1921 roku (w październiku – w wydawanym w Tokio po japońsku, angielsku oraz po polsku dwutygodniku „Echo Dalekiego Wschodu” – ukazał się sygnowany nazwiskiem Ossendowskiego i opatrzony datą 8 września artykuł apelujący o ratowanie polskich dzieci na Syberii). Pobyt na wyspach nie trwał długo. W japońskim hotelu Ossendowski poznał Lewisa Stantona Palena, amerykańskiego tłumacza i późniejszego współautora *Beasts, Men and Gods* (polskie wydanie książki, *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*, jest

4 Zob. A. Sieroszewski, *Wacława Sieroszewskiego żywot niespokojny*, Warszawa 2015.

5 Chodzi o tak zwaną zemstę roninów z Akō, historyczną wendetę czterdziestu siedmiu pozbawionych pana samurajów, którzy pomścili swojego suwerena, Asano Naganoriego, skazanego na popełnienie samobójstwa w wyniku działań Kiry Yoshinaki (takie przymusowe samobójstwo nosi nazwę *tsumebara*; zob. M. Pinguet, *Śmierć z wyboru w Japonii*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2007, s. 109–113). Historia zemsty czterdziestu siedmiu roninów stała się popularnym tematem sztuk kabuki, z których najważniejszą jest pochodząca z XVIII wieku *Kanadehon Chūshingura* (tłumaczona jako *Skarbiec wasalnej lojalności* lub *Wzór liter*, czyli *Skarbiec wiernych wasali*).

wersją późniejszą i znacznie zmienioną w stosunku do wydania angielskiego) i prawdopodobnie jeszcze w październiku wyjechał do Stanów Zjednoczonych⁶. Efektem podróży do Japonii był wydany w 1924 roku zbiór opowiadań *Cud bogini Kwan-Non*, zawierający trzynaście utworów. Kolejne wydanie tego tomu, uzupełnione o dwa nowe opowiadania, zostało wydane w 1928 roku pod zmienionym tytułem *Szkarłatny kwiat kamelii* (pod którym tom ten jest wydawany także współcześnie). Fabuły utworów Ossendowskiego oscylują przede wszystkim wokół wątków miłosnych, które pojawiają się w ośmiu z piętnastu opowiadań, przy czym fabularną osią są zwykle przeszkody stawiane na drodze kochanków. Tematami innych opowiadań są ponadto te elementy kultury japońskiej, które z jednej strony były uznawane za egzotyczne w swojej odmienności, a z drugiej – rozpoznawalne i oswojone. Jednym z takich tematów jest więc na przykład buddyzm, o którym traktują dwa utwory: *Przed obliczem Buddy* oraz *Lotosy*. Trzy opowiadania – *Bushidou*, *Stara szabla* oraz *Harakiri* poruszają problem niepisanego kodeksu zasad etycznych samurajów *bushidō*, a ostatnie mówi o seppuku, tradycyjnym japońskim samobójstwie popełnianym przez rozcięcie sobie brzucha⁷. Dwukrotnie pojawia się ponadto wątek nawiedzających Japonię kataklizmów: tajfunu (w opowiadaniu *Tajfun*) oraz trzęsienia ziemi (*Jutro*). W zbiorze znaleźć można ponadto jedno opowiadanie grozy (*Wyklęta wyspa*); gatunek ten był dobrze znany i rozpoznawalny jako powiązany z Japonią dzięki tłumaczonym od 1904 roku na język polski opowiadaniom Lafcadio Hearn.

Sieroszewski i Ossendowski prezentują całkowicie odmienne podejście do problemu konstrukcji japońskiego świata przedstawionego. Podejścia te, nazwane przeze mnie umownie „realizmami”, to sposoby, w jakie tych dwóch twórców próbowało osiągnąć rezultat, który, idąc tropem „efektu rzeczywistości” Rolanda Barthesa i zawężając ten termin do utworów rozgrywających się w Japonii, można nazwać „efektem japońskości”, z jednym wszakże zastrzeżeniem. Barthes definiuje efekt rzeczywistości jako wrażenie, czy też złudzenie czytelnika, iż ma on do czynienia z rzeczywistością; złudzenie to wywoływane jest przez zapis [fr. *notation*] nieznaczący i „niepotrzebny” z punktu widzenia narracji, zapis, którego „nie uzasadnia żadna (nawet najbardziej niebezpieczna) funkcja”⁸. Przyjmując za punkt

⁶ Zob. W. Michałowski, *Ossendowski. Podróż przez życie*, Poznań 2015.

⁷ Słowo *harakiri* oznacza dokładnie tę samą czynność – jest to inne czytanie tych samych znaków, które tworzą słowo seppuku. W języku japońskim każdy znak *kanji* posiada zwykle dwa czytania: chińskie i japońskie. Chińskie czytanie znaków oznaczających „rozcięty brzuch”, czyli seppuku, uznaje się za bardziej eleganckie, japońskie – *harakiri* – za bardziej potoczne. Zob. M. Pinguet, *Śmierć z wyboru w Japonii*, dz. cyt., s. 116.

⁸ Zob. R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 120.

wyjścia tezę o tworzeniu złudzenia rzeczywistości, rozszerzam jednocześnie zakres źródeł owego złudzenia także na te części tekstu, które pozostają w pewien sposób użyteczne z punktu widzenia fabuły, a jednocześnie funkcjonują jako elementy japońskiego świata przedstawionego wytwarzając specyficzne złudzenie doświadczenia japońskiej rzeczywistości. Sposób uzyskania „efektu japońskości” przyjęty przez Ferdynanda Ossendowskiego – określane przeze mnie jako realizm encyklopedyczny – opiera się na wprowadzaniu do tekstu licznych uwag o charakterze czysto poznawczym, na przykład wiedzy historycznej czy informacji na temat lokalnych obyczajów i tradycji. Metodę Wacława Sieroszewskiego nazwałam natomiast realizmem scenograficznym (wykorzystującym japońskie rekwizyty i dekoracje) i kulturowym, w którym przedmiotem przedstawienia są zachowania obyczajowe, wzorce estetyczne oraz sposoby myślenia.

Realizm encyklopedyczny Ferdynanda Ossendowskiego

Fakt, iż Ossendowski był w Japonii, nie przełożył się niestety na bogactwo jego świata przedstawionego. Nastawienie na prostotę formy i rozrywkę sprawiło, że japońskie tło wydarzeń w jego utworach przybrało postać bardzo uproszczoną, stając się właściwie atrapą rzeczywistości, rodzajem ledwie zarysowanej dekoracji teatralnej. Próżno w opowiadaniach autora *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów* szukać opisów japońskiej przyrody, architektury czy przedmiotów codziennego użytku. Ulice wypełnione są tylko bliżej nieokreślonymi „teatrykami”, „sklepikami”, herbaciarniami i ewentualnie „barwnym tłumem”; wnętrza domów „o rozsuniętych ruchomych ścianach” składają się w zasadzie wyłącznie z mat *tatami*, a spośród japońskich przedmiotów, sprzętów czy elementów odzieży autor wymienia jedynie rzeczy tak oczywiste jak wachlarze, kimona i pasy *obi*. Niedostatki w budowaniu tła wydarzeń Ossendowski maskuje i uzupełnia, wprowadzając do fabuły liczne informacje o charakterze encyklopedycznym. Nasyconie, a nawet przesyconie utworów podobną wiedzą jest zresztą typowe dla autora *Przez kraj ludzi, zwierząt i bogów*. W przypadku opowiadań japońskich uwagę zwraca już wielość konkretów geograficznych; akcja opowiadań rozgrywa się w różnych rejonach Japonii: w Jokohamie, Tokio, Kamakurze, Kobe, Nagasaki i Hakodate. Ossendowski oczywiście nie mógł odwiedzić wszystkich tych miejsc, a mimo to potrafił umieścić w narracji zaskakująco trafne szczegóły na ich temat. Na przykład w opowiadaniu *Harakiri* pisarz podaje szereg informacji na temat miasta Kobe, w którym prawdopodobnie nie był: dowiemy się, że w mieście znajduje się dzielnica cudzoziemców⁹, że ponad zabudowaniami wznosi się szczyt góry Maya,

⁹ Dzielnica ta nazywa się Kitano; od otwarcia portu w Kobe na handel zagraniczny w połowie XIX wieku osiedlali się w niej dyplomaci i kupcy

a główną świątynią jest Ikuta, założona przez cesarżową Jingo (właściwie Jingū), której opiekunką była bogini Wakahirume (tu wkradła się nieścisłość: Wakahirume nie jest opiekunką cesarżowej, ale *kami* – bóstwem – czczonym w Ikucie). Podobnie szczegółowe i obfite bywają informacje dotyczące historii czy kultury japońskiej. Opowiadanie *Wielkie serce małej gejszy* informuje o tym, że cesarz Japonii, który obalił siogunat, miał na imię Mutsuhito, a jego żona – Haruko¹⁰. W dwóch opowiadaniach jest mowa o słynnym trzęsieniu ziemi w regionie Kantō z 1923 roku, w wyniku którego zniszczeniu uległa między innymi Jokohama¹¹. Ossendowski przywołuje ponadto rzeczywistą nadmorską miejscowość pod Jokohamą Hommoku (według dzisiejszego zapisu Honmoku), która została zniszczona w wyniku tego trzęsienia. Nie brak tu także ciekawostek obyczajowych: w *Tańcu miecza* znaleźć można trafne stwierdzenie, iż gejsze różnią się między sobą specjalizacją (*gei*) i istnieją na przykład gejsze śpiewaczki czy gejsze tancerki. Specjalizująca się w śpiewie bohaterka *Wielkiego serca małej gejszy* mówi ponadto o edykcie zrównującym gejsze ze „sprzedajnymi jorou”, czyli prostytutkami. I rzeczywiście, w 1872 roku ogłoszona została „Proklamacja Emancypacji Gejsz i Prostytutek”, w której dobór słów sugerował, że obie te profesje trudniły się właściwie tym samym, co nie było prawdą¹². Ossendowski wybiegł przy tym nieco w przyszłość (fabuła rozgrywa się w 1868 roku), zmienił także autora proklamacji, którym w opowiadaniu jest siogun, w rzeczywistości zaś był nim rząd cesarza Meiji.

z Zachodu. Kitano do dziś zachowało dawny charakter, jego architektura znacząco różni się od innych części miasta, a część domów przekształcono w muzea: jest tu na przykład Dom Angielski, Dom Holenderski czy Dom Francuski.

- ¹⁰ Ossendowski podaje, że Mutsuhito był sto dwudziestym czwartym cesarzem Japonii; w rzeczywistości poprzedników było nieco mniej: Mutsuhito był sto dwudziestym drugim cesarzem. Okres jego panowania zwany jest okresem Meiji od pośmiertnego imienia cesarza; trwał on od 1868 do 1912 roku. Imię cesarza (ale nie jego żony) pojawia się w reportażu z podróży do Japonii Jerzego Bandrowskiego z 1920 roku. Zob. J. Bandrowski, *Przez jasne wrota*, Lwów 1920, s. 84–85. Kiedy Ossendowski przebywał w Japonii oraz kiedy wydawał tom *Cud bogini Kwan-Non*, cesarzem był Yoshihito (o którym także wspomina Bandrowski); okres jego panowania nazywa się erą Taishō. *Szkarłatny kwiat kamelii* ukazał się natomiast już w erze Shōwa (1926–1989), czyli za panowania cesarza Hirohito.
- ¹¹ O wielkim trzęsieniu ziemi z 1 września 1923 roku donosiły 3 września niektóre polskie gazety: *Straszne trzęsienie ziemi w Japonii*, „Głos Polski” 1923, nr 243, s. 1; *Yokohama w gruzach*, „Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1923, nr 217, s. 9; *Trzęsienie ziemi w Japonii*, „Słowo Polskie” 1923, nr 241, s. 3.
- ¹² Oba wspomniane tu fakty na temat gejsz można znaleźć w: L. Dalby, *Gejsza*, tłum. E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2001, s. 29–30, 96–98.

Opowiadania nie są niestety wolne od błędów i przeinaczeń¹³. W jednym z utworów mowa jest na przykład o „odważnych przodkach z kasty samurajów ronin”, gdy w istocie roninowie byli samurajami pozbawionymi suwerena i wyjętymi spod prawa. W *Sercu złotego człowieka* Amaterasu nazwana jest boginią morza – w rzeczywistości jest to bogini słońca. We wspomnianym już opowiadaniu *Taniec miecza* gejsze podzielone są na kwiatowe rangi, co nie znajduje odzwierciedlenia w faktach, choć istotnie gejsze kojarzone są z kwiatami: o ich społeczności mówi się „świat wierzb i kwiatów”, gejsze pracują i mieszkają ponadto w dzielnicach zwanych *hanamachi*, czyli miasta kwiatów (*hana* – kwiat, *machi* – miasto)¹⁴. W *Wielkim sercu małej gejszy* bohaterka oznajmia, że jest dziewczcą, stwierdzając: „uczciwie noszę dwie fałdy na ramionach kimona”, co jest prawdą tylko częściowo; gejszę przed inicjacją seksualną można było wprowadzić rozpoznać po stroju, ale chodziło o rękawy (dłuższe w przypadku dziewicy) oraz kołnierz (wywijany po uzyskaniu pełnego statusu gejszy)¹⁵. Właśnie tego typu nieścisłości, zdradzające jednocześnie pewną dozę wiedzy na dany temat, pojawiają się u Ossendowskiego najczęściej. Błędy znaleźć można także w opracowaniu graficznym tomu *Cud bogini Kwan-Non*: zdjęcie podpisane „Złota świątynia w Yokohamie” rzeczywiście przedstawia złotą świątynię, tyle że w Kioto (*Kinkaku-ji*), a „dekorujące” tekst japońskie znaki *kanji* w kilku miejscach wydrukowano do góry nogami lub obrócone na bok.

Chwytem dającym efekt japońskiej rzeczywistości, którym chętnie posługuje się Ossendowski, a który uznać można za technikę pokrewną „encyklopedycznej”, jest inkrustacja językowa. W jego opowiadaniach pojawiają się całe frazy w języku japońskim: w *Cudzie bogini Kwan-Non* z 1924 roku (w wydaniu tym opowiadanie nosi tytuł *Mali-san*) znajdziemy zdania (przytoczone tu w pisowni oryginalnej), takie jak: „kono okatawá donáta désuka?” tłumaczone w przypisie jako „co to za pan?” i „watakusiuwa

¹³ Krytycy Ossendowskiego kilkakrotnie podnosili wobec jego książek zarzut nierzetelności i przekłamań. Najgłośniejszym echem odbiła się książka szwedzkiego podróżnika i geografa Svena Hedina, *Ossendowski a prawda*. Hedin oskarżył w niej polskiego pisarza między innymi o to, że zmyślił całą swoją podróż do Tybetu, opisaną następnie w *Beasts, Man and Gods*. Zob. S. Hedin, *Ossendowski a prawda*, tłum. A. Polończyk, Olsztyn 2014. Na temat niektórych zarzutów polskich krytyków wobec pisarstwa Ossendowskiego zob. W. Michałowski, dz. cyt., s. 139–146.

¹⁴ Dziś najsłynniejszym bodaj *hanamachi* jest Gion w Kioto, ale dzielnic gejsz jest znacznie więcej. Lisa Dalby, amerykańska gejsza pracująca w Kioto w latach siedemdziesiątych, podaje, że w Kioto istniało wówczas pięć *hanamachi*, w Osace – trzy, zaś w Tokio – aż dwadzieścia. Zob. L. Dalby, dz. cyt. Obecnie liczba ta uległa zmniejszeniu, wymienia się zwykle cztery *hanamachi* w Kioto, jedno w Osace i sześć w Tokio.

¹⁵ L. Dalby, dz. cyt., s. 385–386, 425.

sirimasen” – „nie wiem”; w *Sercu złotego człowieka* z tego samego wydania – „kirejna kodómo” – „śliczne dziecko”; w *Przed obliczem Buddy* – „arigato” – dziękuję i „jorosi” – dobrze. Pojawiają się także pewne pojedyncze słowa: obok standardowych samurajów, kimon i sandałów *geta* znaleźć można ponadto „tegami” (list) czy „semisen” (właściwie *shamisen*, rodzaj japońskiego instrumentu strunowego)¹⁶. Tłumaczenia japońskich terminów i wyrażeń pojawiają się w przypisach pod tekstem bądź w samym tekście, tuż po wyrażeniu, jak w poniższym fragmencie *Starej szabli* (pisownia oryginalna z wydania z 1924 roku):

– Jakie skarby masz w tym pakunku, Jano? – pytano nieraz starca.

Uśmiechnął się zwykle na to i odpowiadał:

– Watakusino tamasi! Dusza moja!¹⁷

Japońskie słowa Ossendowski zapisuje fonetycznie, z akutami dla zaznaczenia akcentu¹⁸. Poza nieaktualną pisownią przytoczone w opowiadaniach wyrażenia są natomiast poprawnie zbudowane i prawidłowo przetłumaczone.

Realizm encyklopedyczny Ossendowskiego oznacza, że dla wytworzenia „efektu japońskości” autor posługuje się przede wszystkim różnego typu ciekawostkami: onomastycznymi, geograficznymi, językowymi czy obyczajowymi. Ta słownikowo-encyklopedyczna wiedza wprowadzana jest w różny sposób: w narracji, w wypowiedziach i przemyśleniach bohaterów, w komentarzu odautorskim czy w przypisach, przy czym za każdym razem, co zauważyła już Maria Bujnicka, pojawia się wyraźny problem z wpleceniem wszystkich tych wiadomości do fabuły w taki sposób, aby tworzyły z nią zwartą i ciekawą całość. Bujnicka, omawiając inny utwór Ossendowskiego, powieść *Za chińskim murem*, konstatuje:

Rzetelność i kompetencja stają się nużące, erudycja obezwładnia; mnożące się niepomiernie nazwy, zwroty obcojęzyczne, daty, cyfry, stanowią balast, który przygniata nie zezwalając ani na chwilę swobodnie bujać wyobraźni.¹⁹

¹⁶ Zdarzają się też Ossendowskiemu nieścisłości: na przykład potrawa nazwana „skiaki”, opisana w przypisie jako „wytworna potrawa japońska z kury” to prawdopodobnie sukijaki, czyli cienko krojone paski wołowiny i warzyw gotowane w bulionie.

¹⁷ A. Ossendowski, *Cud bogini Kwan-Non*, Poznań 1924, s. 121. W nowszych wydaniach pisownia została uaktualniona.

¹⁸ W transkrypcji Hepburna nie stosuje się akutów, nie zaznacza się także akcentów. Za pomocą makronu zaznacza się natomiast samogłoski długie: ā, ī, ū, ē, ō (kolejność liter w japońskim sylabariuszu).

¹⁹ M. Bujnicka, *Egzotyka «ad usum populi»*, czyli *deskrypcja przestrzeni w powieściach Antoniego Marcyńskiego*, [w:] *Egzotyzm w literaturze*, red. E. Kuźma, Szczecin 1990, s. 186.

Słowa te bez trudu odnieść można także do opowiadań z tomu *Szkarłatny kwiat kamelii*. Encyklopedyczna wiedza z jednej strony daje wrażenie rzetelności, obcowania z kompetentnym przedstawieniem japońskiej rzeczywistości obyczajowo-historycznej, z drugiej – zwalnia Ossendowskiego z konieczności budowania wyrazistszego, bogatszego tła wydarzeń. Czytelnik zaś, postawiony wobec tego erudycyjnego nadmiaru, zyskuje być może pewną wiedzę, ale traci istotną część przyjemności obcowania z fikcyjnym światem literackim.

Realizm scenograficzny i kulturowy Wacława Sieroszewskiego

W przeciwieństwie do Ossendowskiego, strategia Sieroszewskiego oparta jest przede wszystkim na bogactwie japońskiej scenografii. Fikcyjna Japonia autora *Miłości samuraja* jest niezwykle urozmaicona, gęsta od szczegółów, wypełniona architekturą, przyrodą i przedmiotami codziennego użytku. W utworach Sieroszewskiego znaleźć można opisy japońskich świątyń, wyglądu ludzi, ich ubioru (autor nie ogranicza się przy tym do kimono i sandałów *geta*; wspomina także o szatach buddyjskich mnichów, o stożkowatych kapeluszach noszonych na wsi czy o tradycyjnym stroju samuraja), elementów wyposażenia domów, takich jak ogrzewany węglem piecyk *hibachi* czy dekoracyjny zwój *kakemono*, wreszcie japońskiego pożywienia, na przykład łowionych przez rybaków flader „z perłowymi podbrzuszkami” i mątw „z wąsami, mackami i odwłokami splątanymi”, „mdłej morszczyny” czy pudełka *bento* (słowo to autor opatruje przypisem). Sieroszewski wiele miejsca poświęca także japońskiej przyrodzie, uciekając przy tym od prostych skojarzeń i utartych zwrotów. Japoński krajobraz składa się z „rosochatych sosen”, krzewów herbacianych, „kołtuniastych pieńków wierzb”, „cennych sitowi na maty”, „zalanych wodą pól ryżowych”, bambusów, peonii, glicynii, które spływają zewsząd „ametystowymi strugami cudnego kwiecia”, wreszcie japońskiej wiśni, której symbolikę autor *Miłości samuraja* doskonale rozumie i wykorzystuje fabularnie. Warto przytoczyć fragment opisu japońskiej przyrody z *Ingwy*:

Na poszarżałym, rozbitym na tysiące odmian i barw poszyciu leszczyny, wierzb i brzoź słoneczno-żółte, gwiazdziste liście klonów, amarantowe, powiewne, jak u bambusów, kiście sumaków, wiśniowe liście dzikich porzeczek haftowały nieporównane wzory tuż obok ciemnego, lśniącego listowia dębiny i kosmatych łap szaro-zielonej sosny japońskiej, jakby przesnutej platynową siatką. Dołem, wśród rdzawych traw strzelały białe, żółte i szafirowe kwiaty jesiennie.²⁰

²⁰ W. Sieroszewski, *Z fali na fale*, Kraków 1910, s. 202. Bogactwo świata przedstawionego japońskich utworów Sieroszewskiego odmiennie ocenia

W powieściach i opowiadaniach Sieroszewskiego nie pojawiają się raczej dłuższe partie deskryptywne o charakterze czysto informacyjnym czy prezentacyjnym, opisy rzadko są bowiem „nieużyteczne” z punktu widzenia struktury fabularnej i nastawione wyłącznie na uzyskanie efektu rzeczywistości. Przeciwnie, znakomita ich większość jest sfunkcjonalizowana, zsynchronizowana z tokiem opowiadania i wrosnięta w tkankę fabularną, co zwiększa walor artystyczny tych utworów. Na przykład w *Ingwie* opis japońskiej architektury świątynnej służy wyjaśnieniu wewnętrznej przemiany głównego bohatera Takeo, omówienie fryzury i ubioru jego brata Jokojamy wskazuje na istotne z punktu widzenia przebiegu akcji przywiązanie tego bohatera do tradycji, a fragment mówiący o wyglądzie szabli skonstruowany jest tak, by stanowił odzwierciedlenie niepokoju Takeo na myśl o konfrontacji z kochankiem żony. Takie rozwiązania wzmacniają wewnętrzną spójność opowiadanej historii a obca kultura nie stanowi tu wyłącznie tła, ale jest nierozdzielnie powiązana z rozwojem fabuły. Dodatkowy efekt zanurzenia w kulturze japońskiej dają także specyficzne porównania, w których drugi człon pochodzi właśnie z kręgu tej kultury: „oblicze staruszki, pomarszczone niby zwiedły liść kiriju”, „gęsty, płowy dym, miotający się nisko u ziemi, jak targany tajfunem jesienny las bambusowy”. Liść kiriju czy jesienny las bambusowy nie zostają opisane w żaden dodatkowy sposób, co oznacza, że drugi człon porównania nie odwołuje się do żadnego znajomego polskiemu czytelnikowi obrazu czy związku frazeologicznego, ale stanowi wyraźny sygnał „japońskości” fikcjonalnego świata.

Encyklopedyczna wiedza także pojawia się w utworach Sieroszewskiego, ale dawkowana jest zdecydowanie ostrożniej. W *O-Sici* znaleźć można szczegół dotyczący japońskich zaślubin, podczas których przyszli małżonkowie piją trzy czarki sake, z których każdą muszą opróżnić trzema łykami; w *Harakiri księcia Asano Naganori* otrzymujemy drobiazgowy opis rytuału *tsumebara*, czyli wymuszonego seppuku; z *Widma sakurskiego* dowiemy się,

Aleksandra Kijak, która w swoim studium stwierdza:

Narrator utworów dalekowschodnich pozostawia w partiach opisowych powieści i nowel wiele miejsc niedookreślenia, zdając się na wyobraźnię czytelnika, [...]. Z tekstu powieści czytelnik nie wydobędzie więcej informacji na temat kosztownego ceremonialnego stroju kurtyzany [...] Brak informacji precyzującej opis może dziwić, tym bardziej, że zwiedzając muzea, wystawę powszechną w Osace oraz oglądając liczne drzeworyty japońskie, Sirko z całą pewnością poznał wygląd strojów luksusowych japońskich prostytutek, a uwzględnienie w tekście powieści szczegółowej informacji rodzajowej podniosłoby atrakcyjność utworu.

Zob. A. Kijak, *Odkrywca innej Syberii i Dalekiego Wschodu*, Kraków 2010.s. 192. Uwagi autorki dotyczą przede wszystkim opisów kimon gejsz i kurtyzan, i nie dają się obronić w kontekście innych części świata przedstawionego.

że w japońskim systemie karnym funkcjonowała kara śmierci przez ukrzyżowanie²¹; w opis Misawy, głównej bohaterki *Ingwy* wpleciona została informacja o zwyczaju czernienia zębów przez japońskie kobiety (któremu bohaterka nie hołduje); w *Miłości samuraja* pojawiają się sceny informujące czytelnika między innymi o obyczajach związanych z poezją czy o życiu w Yoshiwarze, dzielnicy czerwonych latarni w Edo (dzisiejsze Tokio). Wszystkie te informacje zostają przy tym wplecione w fabułę i stanowią jej inherentną część, w związku z czym nie ma wrażenia „przeładowania” wiedzą encyklopedyczną. Sieroszewski posługuje się także inkrustacją językową, choć przyznać trzeba, że nie jest ona bardzo rozbudowana. Japońskie słowa i wyrażenia pojawiają się w każdym jego utworze, a obok oczywistych słów z języka japońskiego, takich jak samuraj, kimono, harakiri czy tajfun, pojawiają się także terminy mniej oczywiste: tancaku (*tanzaku*, zwitek papieru z wierszem), *ri* (jednostka odległości), jamase (*yamase*, typ wiatru znad oceanu) czy *bento* (rodzaj zapakowanego w pudełko posiłku na zimno). Także w rozmowy swych bohaterów wplata Sieroszewski co jakiś czas wyrażenia typu „so-desu” (*sō desu* – „zgadza się”, Sieroszewski wyrażenie to tłumaczy jako „ano juści”), „o-hajo” (*ohayō*, „dzień dobry” używane przed południem) czy użyta błędnie „sajonnara”. Słowa zapisane są fonetycznie: piecyk *hibachi* u Sieroszewskiego przyjmuje formę *hibaczi*, siogun (w transkrypcji Hepburna: *shōgun*) zapisany jest jako szioGUN, a przesuwane drzwi *shōji* – jako szodzi. Widać tu też brak konsekwencji w zapisie: miękkie japońskie głoski sh, ji (czytane odpowiednio jako si, dzi) raz zyskują dodatkowe zmiękczenie w postaci litery i, jak w przypadku szioGUNA, innym razem zapisywane są miękko jako si, ci jak w imieniu O-Sici (Oshichi), czasem zaś – za pomocą twardych sz, dz. Sieroszewski przekręca też niekiedy japońskie imiona i nazwiska, co w niektórych przypadkach może wynikać z ustnych źródeł, z których korzystał autor; na przykład nazwisko świadka samobójstwa księcia Asano Okady Denpachirō zniekształcone zostało do Dencapiro, a obiekt westchnień O-Sici – Kichisaburō – zmienił się w Kę-dziro (chodziło zapewne o imię Kenjiro; głoska ę nie występuje w języku japońskim). Zdarzają się przy tym Sieroszewskiemu błędy, z których bodaj najpoważniejszy to słowo *sayonnara* wypowiedziane na powitanie²².

21 Nawiasem mówiąc, kara ukrzyżowania przybyła do Japonii wraz z chrześcijaństwem. „Ukrzyżowanie i broń palna – takie były (nie licząc syfilisu) owoce pierwszych relacji z Zachodem, jedyne przez dwa wieki.” – komentuje ten fakt M. Pinguet, autor monografii poświęconej samobójstwu w kulturze japońskiej. Zob. M. Pinguet, dz. cyt., s. 175.

22 Obszerne omówienie języka japońskiego w utworach Sieroszewskiego dał Zdzisław Kempf w książce *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie*, Warszawa 1982, s. 146–161.

W utworach autora *Miłości samuraja* występuje jeszcze jedna niezwykle ciekawa strategia uzyskiwania „efektu japońskości”, którą nazywam realizmem kulturowym. Jest to wycinkowa próba odtworzenia japońskiego sposobu myślenia, związanego na przykład z buddyzmem lub z funkcjonującymi w Japonii wzorcami estetycznymi. Strategia ta sprawia, że japoński świat przedstawiony ożywa, wydaje się bardziej dopracowany i wielowymiarowy, co z kolei intensyfikuje obcowanie z kulturą japońską. Zaczniemy od prostego przykładu. Jedną ze stałych składowych japońskiej estetyki (Donald Keene mówi wręcz o „może najbardziej charakterystycznym dla Japonii ideale estetycznym”²³) jest nietrwałość. Wedle japońskiego kanonu estetycznego jest ona koniecznym elementem piękna – piękne może być tylko to, co kruche, ulotne i przemijające, jak pory roku, kwitnienie drzew czy życie człowieka²⁴. Takie charakterystyczne dla japońskiego rozumienia piękna poczucie nietrwałości towarzyszy księciu Asano, który przed popełnieniem seppuku strząsa z ramienia opadły właśnie z drzewa płatek wiśni. Wiśnia, ulubione drzewo Japończyków, jest ceniona tak wysoko właśnie dlatego, że jej uroda jest wyjątkowo krótkotrwała – jej kwiaty kwitną zaledwie kilka dni. Wiśnia symbolizuje więc ulotność tego, co piękne, ale i kruchość ludzkiego życia, które, podobnie jak kwitnienie wiśni, trwa ledwie chwilę²⁵. Opadające płatki w opowiadaniu Sieroszewskiego to znak rychłego końca życia Asano, obraz piękna istnienia, które za chwilę zniknie. Znak ten zostanie ponadto zmultiplikowany: książę tuż przed samobójstwem napisze wiersz, w którym pożegnanie z wiosną staje się w istocie pożegnaniem z życiem, tak krótkim, jak krótkie jest kwitnienie japońskiej wiśni:

Wszak muszę wiośnie
 Powiedzieć: „żegnaj”,
 Wcześniej niż kwiat wiśniowy
 Utraci płatki opadające
 Na wiatr...²⁶

Z estetyką przemijalnego piękna wiąże się wywodzące się z okresu Heian pojęcie *aware*, które przetłumaczyć można jako „patos rzeczy”. Słowo to pochodzi prawdopodobnie od wykrzyknienia *Ahare!*, które w tłumaczeniu oddawane jest zwykle jako polskie „Ach!”. Sens *aware* to, jak stwierdza

²³ D. Keene, *Estetyka japońska*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 60.

²⁴ Zob. tamże, s. 60–61; B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009, s. 32–33.

²⁵ Zob. D. Keene, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 60–61.

²⁶ W. Sieroszewski, *Harakiri księcia Asano Naganori*, [w:] tegoż, *Z fali...*, dz. cyt., s. 49–50

Mikołaj Melanowicz, dostrzeżenie związku „między pięknem a smutkiem świata. W obliczu tego piękna człowiek ze szczególną ostrością uświadamia sobie efemeryczny charakter wszystkiego, co żyje na tym świecie”²⁷. *Aware* to z jednej strony oczarowanie pięknem przyrody czy przedmiotu, z drugiej – smutek, melancholia i żal, wywołane uświadomieniem sobie przemijalności tego piękna²⁸. Podobne doświadczenie estetyczne odnaleźć można w *Ingwie* w przemysłeniach głównego bohatera Takeo, przytoczonych w mowie pozornie zależnej. Bohater przechadza się wśród budynków kompleksu świątynnego i, zachwycony jego architekturą, czuje „czarowny tuman tysiąca przeżyć i tysiąca wzruszeń”:

Każdy szczegół chwycił tu wzrok, więził go, czarował, poił duszę słodkim rozmarzeniem, nie puszczał jej od siebie, jak chwila rozkoszy...

Ach, gdyby można było ogarnąć wszystko jednym rzutem oka, wchłonąć w siebie jednym przedziwnym zapatrzeniem, i przedłużyć, i utwalić w nieskończoność muśnięcie błogości szybkie i niepowrotne, jak wiew wiosennego wietrzyka!

Ale „życie jest ciągłą śmiercią, spotkanie – rozłąką!”

Szedł więc dalej z duszą rozbitą, zatracony w potoku przemijających a wiecznych wrażeń, w wirze uczuć, podobnych do szumu dalekiego morza...²⁹

W powyższym fragmencie, obok wyrażen takich, jak „oczarowanie” i „słodkie rozmarzenie”, znaleźć można także typowe dla *aware* wykrzyknienie: „ach!”. Po chwili zachwytu Takeo uświadamia sobie, że utrwalenie tego wspaniałego momentu nie jest możliwe, a na uczucie oczarowania nakłada się pewność, że życie nieodłącznie związane jest ze śmiercią. Piękno świątynnej architektury okazuje się pięknem bolesnym, które, dając Takeo „chwilę rozkoszy”, jednocześnie przypomina o kruchości życia i ulotności szczęścia.

W podobny sposób Sieroszewski prezentuje tę część japońskiego świata duchowego, która związana jest z buddyzmem. Powieść *Ingwa* została zaplanowana jako eksplikacja jej enigmatycznego tytułu, wyjaśnionego na początku przez samego Sieroszewskiego następująco:

In-gwa – przyczyna (in) owocu, albo działania (gwa), używa się w tym samym znaczeniu, co Innen, który znaczy to samo, co indyjska „karma” – przeznaczenie, właściwiej: brzemień przeszłości.³⁰

²⁷ M. Melanowicz, *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 175.

²⁸ Zob. tamże, s. 175–178; B. Kubiak-Ho-Chi, dz. cyt., s. 52–54.

²⁹ W. Sieroszewski, *Ingwa*, dz. cyt., s. 164–165.

³⁰ Tamże, s. 105.

Termin ten Sieroszewski zaczerpnął najprawdopodobniej z książki Lafcadio Hearna *Kokoro*, która od 1906 roku była dostępna w polskim tłumaczeniu (tytuł w polskim wydaniu zapisany został jako *Ko-ko-ro*). W rozdziale XII *Wiara w preegzystencję* (ang. *The Idea of Pre-existence*) Hearn stwierdza:

Wyraz »Ingwa« lub »Inne«, które określa Karmę jako nieuniknioną odpłatę, ciśnie się mimo woli każdemu na usta, gdy chodzi o wyjaśnienie czegoś, o pociechę lub wyrzut. [...] Kochankowie, których połączenie natrafia na przeszkody, umierają razem w przekonaniu, że związek ich w tym życiu jest niemożliwy wskutek grzechów w poprzednim. Kto stał się ofiarą niesprawiedliwości, próbuje naturalne oburzenie poskromić przeświadczeniem, iż pokutuje za jakieś zapomniane przestępstwo, które zgodnie z wieczystym porządkiem rzeczy domaga się zadośćuczynienia.³¹

W rzeczywistości chodzi o japoński termin *inga*, odpowiednik słowa karman, oznaczający „przyczynę i skutek”, akcję i wynikający z niej rezultat, zasadę, według której dobre działania przynoszą dobre efekty, a złe działania – efekty negatywne³². W powieści działaniem karmy tłumaczy sobie swoje cierpienie przytłoczona poczuciem winy za małżeńską zdradę Misawa:

Tutaj dopiero odczuła młoda kobieta całą prawdę tej wielkiej, wpojonej jej od dzieciństwa mądrości, że ona sama jest przelotnym jedynie kształtem wiecznie drgającej w przestworzach siły, [...] zrozumiał, że nic wyrwać jej nie może z potężnego koliska życia, że skazana jest cierpieć i cieszyć się dla jego celów tajemnych...³³

Także Takeo postrzega swoje zachowanie w kontekście buddyjskich wierzeń związanych z karmą, kiedy zapytuje sam siebie:

– Czy byłem zawsze jak należy?... Czy przeznaczenie mej Ingo dźwigałem z odpowiednim męstwem?... Czy nie zwałłem bólu mego na innych, dodając do zła zło? Co z nią [Misawą – dop. mój, K.D.] się stanie, gdy odejdę pełen gniewu i nienawiści?...³⁴

³¹ L. Hearn, *Ko-ko-ro*, Kraków 1906, s. 180–181. Hearn w podobny sposób, dodając „w” po spółgłosce tylnojęzykowej, zapisał także tytuł jednej ze swoich książek, *Kwaidan*. Według dzisiejszej transkrypcji to japońskie słowo oznaczające opowieści niesamowite zapisuje się *kaidan*.

³² Więcej na temat terminu *inga* zob. H.J. Baroni, *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, New York 2002, s. 153.

³³ W. Sieroszewski, *Ingwa*, dz. cyt., s. 203.

³⁴ Tamże, s. 168.

A zatem Sieroszewski buduje w swoich utworach z jednej strony bogatą scenografię, z drugiej – tworzy fragmentaryczny wprawdzie, ale przekonujący obraz japońskiego „świata duchowego”. Efektem jest wielowymiarowy świat przedstawiony, dający wrażenie zanurzenia w japońskiej rzeczywistości.

Dwa wymienione tu sposoby tworzenia „efektu japońskości” to rozwiązania jednostkowe, trudno zatem – w obliczu tak niewielkiego materiału – pokusić się o jakiegokolwiek generalizujące wnioski. Wybór metody budowy świata przedstawionego tak odległego i kulturowo, i geograficznie podytowany mógł być między innymi przyjętą metodą pisarską czy projektowanym czytelnikiem. A jednak porównanie metod tworzenia „efektu japońskości” zastosowanych przez Sieroszewskiego i Ossendowskiego pozwala zauważyć jedną, dość oczywistą prawidłowość: im gęściej zabudowany świat, im więcej zróżnicowanych elementów tworzy wewnątrztekstową japońską „rzeczywistość”, tym mniej znajdziemy w nim powtarzalnych schematów myślowych i prostych skojarzeń.

Data akceptacji do druku: sierpień 2021 r.

Katarzyna Deja

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

ORCID.ORG/0000-0003-1438-0414

Constructing Japan: Strategies of the creation of the ‘Japan effect’ in the fiction of Wacław Sieroszewski and Ferdynand Ossendowski

Summary

This is an analysis of the strategies used to create a perception of Japan, or the ‘Japan effect’ – a term inspired by Roland Barthes ‘reality effect’ (*effet de réel*) – in the fiction of Wacław Sieroszewski and Ferdynand Ossendowski, two Polish writers who were first to introduce Japan to the Polish general public. Both visited Japan, Sieroszewski in 1903 and Ossendowski in 1921; both were authors of popular fiction set in exotic locations. However, each of them chose a different strategy of presenting the Japanese setting of their stories. While Ossendowski’s construction of the ‘Japan effect’ can be described as ‘encyclopedic realism’ (his narrative is stitched up with multiple notes and explanations), Sieroszewski takes a more direct, dramatic approach. Sieroszewski prefers to confront the reader with various exotic ‘props’ and to take him on a journey of discovery of the peculiarities of Japanese behavior, aesthetic values and ways of thinking.

Key words

Polish literature of the early 20th century – popular literature – Japan – orientalism – exoticism – strategies of representation – the reality effect – Roland Barthes (1915–1980) – Wacław Sieroszewski (1858–1945) – Ferdynand Ossendowski (1876–1945)

Słowa kluczowe

japonizm, Japonia, orientalizm, egzotyizm, efekt rzeczywistości, literatura popularna, Młoda Polska, Dwudziestolecie międzywojenne

Bibliografia

- Alberowa Z., Kossowski Ł., *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, Kielce–Kraków 1981.
- *Art of Japan, Japonisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, J. Malinowski, Toruń 2012.
- Bandrowski J., *Przez jasne wrota*, Lwów 1920.
- Baroni H.J., *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, New York 2002.
- Barthes R., *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Bujnicka M., *Egzotyka «ad usum populi», czyli deskrypcja przestrzeni w powieściach Antoniego Marczyńskiego*, [w:] *Egzotyzm w literaturze*, red. E. Kuźma, Szczecin 1990.
- Dalby L., *Gejsza*, tłum. E. Pałasz-Rutkowska, Warszawa 2001.
- Deja K., *Polski japonizm literacki 1900–1939*, Kraków 2021.
- *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
- Hearn L., *Ko-ko-ro*, Kraków 1906.
- Hedin S., *Ossendowski a prawda*, tłum. A. Polończyk, Olsztyn 2014.
- Henshall K.G., *Historia Japonii*, przeł. K. Wiśniewska, Warszawa 2011.
- Keene D., *Estetyka japońska*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.
- Kempf Z., *Orientalizm Wacława Sieroszewskiego. Wątki japońskie*, Warszawa 1982.
- Kijak A., *Odkrywca innej Syberii i Dalekiego Wschodu*, Kraków 2010.
- Kluczevska-Wójcik A., *Japonia w kulturze i sztuce polskiej*, Warszawa–Toruń 2016.
- Kossowski Ł., Martini M., *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Warszawa–Toruń 2016.
- Król A., *Japonizm polski*, Kraków 2011.
- Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009.
- Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
- Melanowicz M., *Historia literatury japońskiej*, Warszawa 2012.
- Michałowski W., *Ossendowski. Podróż przez życie*, Poznań 2015.
- Ossendowski A., *Cud bogini Kwan-Non*, Poznań 1924.
- Ossendowski F., *Szkarłatny kwiat kamelii. Opowieści z życia Japonii*, Łomianki 2011.
- Pinguet M., *Śmierć z wyboru w Japonii*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2007.

- Sieroszewski A., *Wacława Sieroszewskiego żywot niespokojny*, Warszawa 2015.
- Sieroszewski W., *Miłość samuraja*, Warszawa 1990.
- Sieroszewski W., *Wśród kosmatych ludzi*, Warszawa 1957.
- Sieroszewski W., *Z fali na falę*, Kraków 1910.
- *Straszne trzęsienie ziemi w Japonii*, „Głos Polski” 1923, nr 243, s. 1.
- *Trzęsienie ziemi w Japonii*, „Słowo Polskie” 1923, nr 241.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.
- Tubielewicz J., *Mitologia japońska*, Warszawa 1977.
- *Yokohama w gruzach*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1923, nr 217.