

Japońska estetyka cienia w polskim reportażu

Karolina Dłuska

Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej
E-mail: dluskakarolina@gmail.com

Tutor: dr hab. Magdalena Horodecka, prof. UG

Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej
e-mail: magdalena.horodecka@ug.edu.pl

Słowa kluczowe: Japonia, reportaż, kultura

Chciałbym ponownie przywołać, przynajmniej w literaturze, świat cieni, który właśnie tracimy. A w tym przybytku zwanym literaturą kazałbym nisko opuścić okapy, przyciemnić ściany, w cieniu ukryłbym wszystko, co zbyt rzuca się w oczy i usunął niepotrzebne dekoracje. (...). A na próbę, żeby zobaczyć, jak to będzie wyglądało, zgasimy światło.
(Tanizaki, 2016)

Ganbare! Warsztaty umierania to nietuzinkowy reportaż autorstwa Katarzyny Boni. Świadczy o tym już sama okładka książki będąca w typologii Genetta paratekstem (Genette, 2016), gdyż jest oparta na kontraście znaczenia literalnego i metaforycznego – przedstawia czarno-białe zdjęcie wzburzonego oceanu. Z daleka widzimy jasnoszare niebo, przedzielone w połowie czarną wodą. Patrzenie się na fale zwykle wywołuje spokój ducha, lecz ta fotografia łączy ten relaks z dziwnym niepokojem – antagonizmy ciemności i światła to moim zdaniem opisane *Warsztatów umierania* w najprostszych słowach. Dziennikarka w literacki sposób opisuje doświadczenie traumy japońskiej, będącej skutkiem kataklizmów, któ-

re odwiedziły ten kraj w 2011 roku. *Ganbare* to nietypowe dzieło, ze względu na fakt, że narrator nie skupia się na samych zdarzeniach, lecz oddaje pole akapitowe świadkom. Ważniejsze staje się doświadczenie mieszkańców, a nie świadectwo reporterki. W poniższej pracy postaram się zbadać formę reportażu i zastanowię się nad tym, dlaczego Boni wybrała akurat taką formę sprawozdania z tych wydarzeń. Spróbuję również zinterpretować dzieło w kontekście literaturoznawczym oraz poddać analizie różnice kulturowe w postrzeganiu rzeczywistości przez Japończyków oraz użytkowników kultury Zachodu.

Forma

Moje rozważania zacznę od sklasyfikowania odmiany, do której należy omawiany tekst. Reportaż, jak wiadomo, dzieli się na dwie formy – literacką oraz publicystyczną. Ta druga jest klasyczna, rezygnująca z walorów artystycznych, na rzecz prezentacji faktów i opinii. Reportaż literacki zaś – dużo bardziej dyskusyjny – pozwala autorowi na większą dowolność w obszarze struktury i samej konwencji. *Warsztaty umierania* będące hybrydą, łączą w sobie cechy utworów lirycznych, epickich, oraz takich, które znajdują się na pograniczu tych dwóch gatunków.

Liryczność reportażu

Zacznijmy od scharakteryzowania lirycznych cech, widocznych w *Warsztatach... W Słowniku rodzajów i gatunków literackich* czytamy, że ten gatunek wyróżnia m.in. bezpośrednie przedstawienie świata osoby mówiącej oraz prezentacja jej stanów mentalnych (Hubner, 2006). Boni osiąga te efekty dzięki użyciu poetyckich sposobów organizacji tekstu, które w dziele pojawiają się pod różnymi postaciami.

Sama konstrukcja spisu treści wyglądem przypomina tomik poezji – krótkie tytuły rozdziałów składają się z jednego lub paru słów. Całość składa się na wielki, polifoniczny lament, którego cechą wspólną jest refreniczność – element liryczny wywodzący się z samych początków istnienia tegoż gatunku, za którego modelowe czy prekursorskie formy uważa się recytacje obrzędowe lub okolicznościowe w postaci hymnów albo pieśni wykonywanych przy pracy (Hubner, 2006). Boni nadaje dziełu rytm poprzez m.in. anaforę, którego przykładem może być wymienienie dusz ludzi, którzy nie załatwili jeszcze wszystkich spraw ziemskich:

Ci, których ciał nie znaleziono – wracają.
Ci, których nie zidentyfikowano, a ich prochy złożono we wspólnym grobie – wracają.
Ci, którzy nie załatwili ważnych spraw – wracają.
Ci, którzy są wściekli – wracają.
Ci, którzy kochają - wracają.
Ci, którzy nie zdają sobie sprawy z własnej śmierci – wracają.
Ci, których rodziny nie chcą puścić - wracają. [s. 140]
(Boni, 2017)¹

Kolejną cechą rytmizującą książkę jest oparcie wielu fragmentów na zasadzie

1 Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

przeciwieństwa toposów *locus amoenus* i *locus horridus* (Abramowska, 1982). Miejsca rozkoszne i miejsca straszliwe są tasowane nieustannie w rozdziale *Miasto*, którego nie ma [s. 14] w którym to podmiot mówiący wymienia elementy i obiekty w przestrzeni pewnej lokacji. Wyraźnie zaznaczona jest granica pomiędzy, nie sielskością sensu stricto, lecz spokojem i stanem poprzednim utożsamianym z miejscem radosnym, a stanem obecnym stojącym do niego w kontraście.

Przed wszystkim jednak odczuwamy *Warsztaty* umierania jako lirykę, ze względu na zastosowanie przez Boni wersyfikacji. Witold Sadowski słusznie stwierdził, że najłatwiej odstąpić wewnętrzne przeżycia za pomocą podziału na wersy (Sadowski, 2005), co Boni konsekwentnie stosuje w całej książce, wyróżniając pojedyncze zdania w oddzielnych akapitach na wzór wiersza białego. W rozdziale *Śmieci*, autorka opowiada o skutku trzęsienia ziemi, o którym mało kto mówi – o ogromie brudu wyrzucanym przez ocean. Wymienia ona przedmioty, które przypadkowy człowiek znalazł na brzegu:

Plastikowy sandałek
Porcelanową miskę.
Kask ochronny.
Zapalniczkę.
Drewnianą figurkę wojownika.
Butelkę z szamponem.
Piłkę do siatkówki podpisaną niebieskim flamastrem.
Dziecięcy bucik z zawiązanymi sznurkami.
Zatemperowane ołówki. [s. 12]

Gdyby wszystkie te nazwy umieścić w jednym zdaniu – nie spełniłyby zamierzonej przez Boni funkcji. Każda linijka koncentruje uwagę odbiorcy na pojedynczych słowach, co potęgują kropki kończące wers. Ten fragment liryczny nie jest wyrazisty sam w sobie, lecz staje się

taki z uwagi na tło epickie, idąc wciąż za tropem Sadowskiego (Sadowski, 2005). Zwiększony wydźwięk ma pojedyncze stwierdzenie napisane w przedostatnim akapicie, zamykającym niewielką część rozdziału właśnie z uwagi na „ciszę” go otaczającą. Wersyfikacja również zwiększa liczbę dominant w wypowiedzi, a tym samym emocjonalnie angażuje odbiorcę.

Wyznaczniki epickie

Wyróżnikami epickimi jest oczywisty fakt występowania fabuły, narratora zdarzeń oraz sam wykres „napięcia akcji” w poszczególnych rozdziałach. Warto zauważyć, że początki tego rodzaju literackiego zasadzają się na tradycji oralnej, a za najbardziej pierwotne formy uważa się mity, podania i baśnie, które były albo wierszowane, albo prozaiczne (Sławiński, 1998). Całe *Warsztaty...* przesiąknięte są wierzeniami japońskimi, których rozumienie staje się niezwykle ważne w kontekście rozumienia całości tekstu. Autorka opisuje organizację japońskich wyobrażeń o świecie, który wytłumaczyć można materią niewidoczną dla oka – mieszkańcy tego kraju co najmniej od roku 599 przewencyjnie modlili się do różnych istot, które były wyobrażeniem niszczycielskich sił przyrody. Palono kadzidła dla bezimiennego ducha który sprawiał, że ziemia drży. Zjawy później przybierała kształt wielkiego, żyjącego pod japońskimi wyspami suma, którego mógł pokonać tylko jeden wojownik zwany Kashimą. Jeżeli nie upilnował ryby, to ta ruchami ogona i wąsów wzburzała ziemię [s. 52]. Po takim fragmencie przywołującym punkt widzenia Japończyków, następuje fragment statystyczny, będący wyliczeniem strat, jakie nastąpiły z powodu tsunami przez ostatnie pięćset lat. Odbiorca więc musi pozostać czujnym, gdyż przestrzenie fikcji i rzeczywistości mieszają się, mikrostruktury w postaci estetycznych obrazków mitów rysowanych przez Boni japońskim piórem przenikają

się z makrostrukturami narracyjnymi.

To tasowanie fragmentów rzeczywistości nie pozostawia pola do dyskusji, jeżeli wprowadzona jest ewidentna fikcja, czyli mity. Kontrowersyjne natomiast jest użycie w reportażu dopowiedzeń, czy ewidentnej nieprawdy. W wielu fragmentach nie istnieje rozgraniczenie między fikcją a stanem rzeczywistym. Na ostatnich stronach książki Boni przyznaje się do lekkiego naginania faktów podkreślając, że: „ W kilku przypadkach opowiedziane w książce historie oparłam na źródłach internetowych”[s.298].

Wańkowicz twierdził, że reportażysta musi mieć bujną wyobraźnię, która pozwala na zapełnienie nieuchronnych luk faktograficznych (Wańkowicz, 1969). Reporterka sama sądzi, że starała się dotrzeć jak najgłębiej do historii czy informacji, a wywiady przeczytane w internecie były tylko katalizatorem, który umożliwił jej późniejsze osobiste pojechanie na miejsce zdarzeń w celu spotkania się z realnym bohaterem. Nie umniejsza to jednakże wartości książki, dlatego, iż pisarka posługiwała się wieloma źródłami zaczerpniętymi z perspektywy zewnętrznej (przez cudzoziemców) oraz wewnętrznej (lokalni użytkownicy kultury). Wydaje mi się więc, że nie można dyskredytować Boni za to lekkie „oszukiwanie” odbiorcy. Autorka nie trzyma się w pełni mało istotnych faktów, lecz nadaje całości formę, która przekazuje prawdę znacznie szerszą i głębszą, niż gdyby robiła to w konwencji faktograficznej.

Próba reprezentacji Japonii

Kenneth Lee Pike wprowadził do antropologii dwa pojęcia, które kategoryzują pewne zjawiska w aspekcie sposobu opisywania innych kultur. Obserwator może być użytkownikiem kultury, o której pisze (a więc jego punkt widzenia jest emiczny), albo może pochodzić z innych rejonów (czyli jego obserwacja będzie etyczna, co tożsame jest z pozycją ze-

wnętrzną) (Pike, 2015). *Warsztaty umiarnia* z racji tego, że pisane są przez osobę będącą z zewnątrz kultury japońskiej, obrazowane są z punktu widzenia etic. Nie jest to jednakże wartościujące, gdyż oba sposoby opisu odsłaniają inne możliwości poznawcze.

Naturalnym się wydaje, że bardziej uprzywilejowana perspektywa z punktu widzenia antropologa znajduje się wewnątrz opisywanej kultury, czyli byłby to punkt widzenia tubylca, który jest ekspertem w dziedzinie życia codziennego własnej społeczności (Hastrup, 2008). Oznacza to, że całym sobą jest przesiąknięty kulturą, o której pisze – nikt nie zna zasad, rytuałów, czy mentalności ludzkiej obszaru kulturowego, do którego należy lepiej, niż jej użytkownik. Istnieją jednak pewne zagrożenia ze strony poznawania świata kultury Innego wyłącznie z takiego punktu widzenia. Tubylec-antropolog zajmuje się autodeskrypcją, co może prowadzić – w przypadku opisywania siebie – do pominięcia zjawisk szerszych i czasem bardziej kluczowych. Takie spojrzenie jest na swój sposób ograniczające, gdyż nigdy nie opowiada całej prawdy o świecie. Kultura rodzima jest referencyjnie przezroczysta, a więc pisząc o niej tubylcowi-antropologowi może umknąć wiele procesów, ponieważ postrzega świat i własną kulturę przez jej kontekst, w wyniku czego rezultaty zawsze będą zsubiektywizowane (Hastrup, 2008).

Tworzy to kolejny problem w antropologii, mianowicie trudności z obiektywizacją. Wyłączenie z tekstu pierwszej osoby liczby pojedynczej jest kłopotliwe dla autora ze względu na to, że niezależnie od rodzaju tworzonej przez niego literatury istnieje pokusa przywołania własnej opinii czy pisania z własnej perspektywy. Szczególnie trudne bywa to w reportażu zagranicznym, który z góry zakłada konfliktowe zderzenie płaszczyzn ja – oni. Na te siły nałożone jest dodatkowo naturalne dążenie, by opisać zjawisko jak najbar-

dziej „od środka”, co może prowadzić do mylnych wniosków, jakoby idealny tekst o obcej kulturze powinien się składać najlepiej z samych wypowiedzi tubylców (Hastrup, 2008). Byłoby to jednakże dysonansem pomiędzy prawdą o danej kulturze a wizją, jaką odbiorca wykreowałby na podstawie takiego tekstu. Obca kultura wprowadzona by została w niezny kontekst, co spotkałoby się najprawdopodobniej z kompletnym niezrozumieniem ze strony odbiorcy. Tak więc zmiana podmiotu wypowiadającego się nie jest konieczna i przede wszystkim nie jest wystarczająca, bowiem kluczowe w pisaniu o Innym jest przeformułowanie sposobu przekazywania informacji.

Gdy spojrzymy się na kulturę zupełnie bezkontekstowo, to wnioski, które w ten sposób wysuniemy zawsze będą zakrzywione i niepełne. Przydatny więc jest relatywizm kulturowy, który zakłada, iż nie możemy oceniać innych kultur miarą własnej, lecz musimy spojrzeć na zjawisko osadzone w jakiejś szerszej sferze, poznając bardziej rozległy obszar, niż wymaga tego główny temat. To „świadomość istnienia wielu kultur, symboli oraz znaczeń, które interpretować powinno się najpierw w obszarze kultury, z których te znaczenia czy symbole pochodzą” (Burszta, 1998). Według teorii relatywizmu kultury nie są ze sobą porównywalne, gdyż każda tworzy swoisty układ odniesień, właściwy tylko dla własnych jednostek. Nie można więc obiektywnie ocenić innej kultury, gdyż nie ma ostatecznych i transcendentnych kryteriów, które by to umożliwiły.

Zdaniem uznanego filologa o kulturoznawczym nastawieniu, Edwarda Saida, użytkownik kultury obcej nie jest w stanie pisać o Innym w całkowitym oderwaniu od kultury własnej (Said, 1991). Dzieje się tak z dwóch powodów – po pierwsze obserwator jest bezsprzecznie i immanentnie uwikłany w kontekst własnej kultury poprzez urodzenie się w niej, a po drugie

poprzez istnienie własnej, indywidualnej struktury poznawczej. Nasuwa się pytanie, jaki obraz Japonii wykreowała Katarzyna Boni oraz w jakiej mierze widoczne jest w reportażu subiektywne spojrzenie na obcą kulturę? Momenty narracji, w których przytaczana była Polska istniały jedynie wtedy, kiedy Japończyk częstował reporterkę sake i był pełen podziwu, kiedy „Kasia san” umiała trzymać kubek od wódki [s. 151]. Sama forma książki nie pokazuje Japonii miarą polską, lecz zmienia sposób przekazu informacji na taki, który znamieny jest dla kultury opisywanej. Autorka zamienia się w reportera-tubylca, który będąc jednocześnie użytkownikiem kultury zewnętrznej, posiada bardziej ogólny punkt widzenia.

Omawiając metody opisywania Obcego warto pamiętać, że wszystko co piszemy, jest jedynie reprezentacją. *Warsztaty* poprzez swoją formę odnoszą się do desygnatu japońskiego stylu myślenia. Naśladują więc jakąś rzeczywistość, jednocześnie jednak są także jej nieuchronną deformacją. Boni za pomocą modelu mimetycznego, idąc po śladach myślenia Markowskiego, „imituje” (bez nacechowania tego słowa) szeroko pojętą kulturę japońską, wtórnie przedstawia coś, co istnieje poza naszym obszarem kulturowym (Markowski, 2006). Nie jest to negatywne zjawisko, gdyż wszystko w sztuce podlega reprezentacji, a literat-reporter to osoba, której zadaniem jest przedstawienie reprezentacji w jak najbardziej adekwatny sposób. *Warsztaty* reprezentują rzeczywistość z konkretnego, polskiego punktu widzenia reporterki pracującej na obcym gruncie, która próbuje inną kulturę opisać sposobem emicznym. Wizja idealnego przedstawienia rzeczywistości taką, jaka jest, staje się sama w sobie niemożliwa, gdyż podmiot oceniający ją, zawsze będzie – w rozumowaniu Saida – uwarunkowany kontekstem siebie jako jednostki, oraz miejsca, z którego pochodzi. Boni pokazuje reprezentację rzeczy-

wistości naśladującą widzenie japońskie, co czyni poprzez stylizowaną formę reportażu, środki językowe, układ tekstu oraz inne zabiegi językowe, które pomagają czytelnikowi śledzić przedstawianie różnych sposobów oglądania japońskiego świata.

Warsztaty jako polskie haiku

Przybliżając się do emicznego sposobu myślenia, Boni nadała całej książce dość nietypową formę. Myśli często wydają się być niepowiązane ze sobą, ponieważ brak tu wstępu, rozwinięcia czy zakończenia. Narracja przypominać może tradycyjny gatunek japoński, zwany *zuihitsu*, co dosłownie można tłumaczyć jako „za pędzlem”, lub „ślądem pędzla” (Tanizaki, 2016). To rodzaj prozy składający się z luźnych notatek autora, wspomnień czy uwag na dowolne tematy (Śniecikowska, 1998). *Warsztaty umierania* są rzecz jasna połączone jednym tematem, lecz z początku całość może wydawać się dość losowa. Nie jest to przypadkowe, gdyż pozorne rozrzucenie myśli odbija różnorodność bohaterów książki, którzy poza osobowością różnili się również wiekiem, płcią oraz stanem społecznym.

Poza *zuihitsu*, *Warsztaty* konstrukcyjnie zbliżone są do najbardziej tradycyjnej formy ekspresji w literaturze japońskiej, czyli haiku. Poszczególne rozdziały można by niekiedy określić jako obrazki rodzajowe, które autorka zmienia jak w kalejdoskopie. Stanowią rodzaj wizji pozbawianej komentarza. Ten gatunek literacki można za skondensowaną definicją estetyki tego kraju. Przeważnie składa się z trzech wersów o łącznie siedemnastu sylabach i opisuje zwykle zdarzenia dziejące się w świecie natury (Śniecikowska, 1998). Głównym jednak założeniem wiersza jest ukazanie ulotności chwili poprzez opis mikro zdarzenia, trwającego tyle ile „ruch skrzydeł motyla”. Przykład tego znajdziemy u jednego z najbardziej znanych poetów japońskich, Busona (XVIII wiek):

Obłok śręzogi
białym zabłysnął lotem
nieznany owad
(Śniecikowska, 1998)

W tej najbardziej dosłownej warstwie wiersza brak akcji *per se*, natomiast przekazana jest egzystencjalna i poznawcza postawa podmiotu, w efekcie czego powstaje namalowany słowami obraz. Ważny jest czas, w którym zdarzenie ma miejsce – jest on terazniejszy, gdyż zmiana odbywa się na oczach obserwatora. Przeszłość natomiast pojawia się tylko wtedy, kiedy podmiot liryczny chce podkreślić wagę chwili obecnej („zabłysnął lotem”). Całe haiku trwa w pewnym bezczasie, zamrożone, nieposiadające puenty. Jest środkiem przekazu, a nie celem.

Katarzyna Boni swój koncept zbioru reportażu oparła na podobnym założeniu, mianowicie wszystkie rozdziały znajdujące się w *Warsztatach* przypominają zatrzymane w danym momencie obrazki, zamrożone rysunki, które widz ogląda w podyktowanej przez autorkę kolejności. Bohaterowie zdarzeń żyją jedynie reminiscencjami formy własnej egzystencji sprzed katastrofy. Przeszłość ukazana jest tylko w celu podkreślenia terażniejszości, w której bytują bohaterowie, ujawnia jak sobie z tym tu i teraz nie radzą. Wspomnienia nie są aż tak istotne w obliczu obrazu, który reporterka dostrzega w momencie przyjazdu do Japonii i rozmowy z bohaterami. *Warsztaty* to bowiem momentalny pejzaż tego, czego Boni doświadcza jako widz nie do końca z zewnątrz i nie do końca ze środka.

W rozdziale *Granica*, autorka przywołuje krótkie wspomnienie dnia spędzonego w Itate, wioski mieszczącej się w prefekturze Fukushima [s. 259]. Z powodu sporego napromieniowania, można przyjechać do tego miejsca jedynie na osiem godzin dziennie, lecz zabronione jest zostanie tam na okres nocy. Cała narracja odbywa się w czasie terażniejszym.

Podmiot mówiący razem z bohaterem tego obrazka – Kentą – wchodzi do lasu. „W powietrzu czuć wiosnę”. Zbiera młode pędy bambusa, liście kolcorośli i młode pączki aralii japońskiej. Po powrocie do domu kieruje się wprost do kuchni, żeby wypowiedzieć słowo „zatrute” i wyrzucić znalezione rośliny do kosza na śmieci [s. 261]. W tym momencie nieistotne są przyczyny takiej radykalnej decyzji, lecz skutki katastrofy, które *t e r a z* są bardzo mocno odczuwalne. Boni pokazuje, że mimo upływu lat po katastrofie, i tego, że dla użytkowników kultury Zachodniej wybuchy bomb i fale tsunami w kraju mieszczącym się na drugim końcu świata to już niemal stare dzieje, mieszkańcy tych regionów żyją w terażniejszości tylko cieleśnie, gdyż duchowo zostali równie mocno napromieniowani co miejsca skażenia.

Zmiana czasu zdarzeń ma również miejsce w rozdziale *Lament*. „Słysząc” tu skargi osób, które ucierpiały z powodu katastrofy: „Zatruli nas! Okradli nas! Oszukali nas!” [s. 219]. Na końcu jednak to zawołanie przechodzi w już bardziej przerażające: „Trują nas! Okradają nas! Oszukują nas!”. Istotny więc jest ten aktualny moment.

W tym bezczasie znajduje się też bohaterka rozdziału *Niepamięć*, która wspomina momenty bezpośrednio po katastrofie [s. 78-80]. Retrospekcje prezentują się w czasie przeszłym, lecz są pięciokrotnie poprzedzone stwierdzeniem lokującym nas w teraz: „nie pamiętam”. Przeszłość jest obecna, a bohaterowie nie mogą się od niej uwolnić. Są zamknięci w dziwnej przestrzeni, gdzieś pomiędzy tym co było, a tym kim są aktualnie. Świat jednak wymaga – podobnie jak w haiku – czasu obecnego, zostawienia przeszłości za sobą. To zadanie jednak na tyle dezintegruje bohaterów, że miotając się pomiędzy obiema płaszczyznami, nie istnieją w żadnej z nich.

Haiku jednak pomimo całej swojej na-

tury ulotności posiada pewne reguły, które w jakimś stopniu muszą zostać spełnione (poza zasadą siedemnastu sylab). Do najważniejszych wyznaczników gatunkowych, w kolejności hierarchicznej, należą: 1. Zwięzłość 2. Specyficzna obrazowość 3. Dominacja elementów świata natury 4. Odejście od lirycznego subiektywizmu – uczucia podmiotu lirycznego nie przesłaniają obrazu 5. Prostota – oszczędność środków stylistycznych, symbolika istnieje tylko po to, by odczytać znaki przyrody 6. Dowcip – lekkość szkicu przejawia się subtelną autoironią (Śniecikowska, 1998).

Zwięzłość tego gatunku zawiera się właściwie w mikrozdarzeniach. To zawężenie nie tylko liczby słów, lecz także treści. Katarzyna Boni opisuje właściwie jedynie temat tragedii, raczej nie skupiając się na innych aspektach życia Japonii. Zdarzenia jak i zachowania bohaterów są tłumaczone kulturą tego kraju, a reportaż pozostaje lapidarny w swojej formie. Narratorka tłumaczy tyle, ile sama uzna za minimalną wiedzę potrzebną do zrozumienia tragedii.

Idąc za badaniami Beaty Śniecikowskiej, klasyczne haiku to zorganizowane struktury, które często zbudowane są na związku figura-tło, opierającym się na harmonijnym widzeniu świata. Przykładem niech będzie wiersz Onitsury (XVII-XVIII wiek):

Pies ze wsi biegnie
po pustym zimą polu
i za czymś węszy...
(Kotański, 1975)

Mamy tutaj trzy elementy: psa jako figurę, pole jako tło oraz czynność będącą w lekkim kontraście do poprzednich dwóch składowych. To „harmonijne widzenie świata” nie jest podsumowane, jest natomiast „stwierdzeniem”, zdaniem oznajmującym, które nie przenosi zbyt wiele treści. Tę „wizyjność bez komenta-

rza” opisałam już wcześniej, jednak warto podkreślić swoisty rozłam ostatniej linijki haiku, który występuje w kontraście z pierwszym wersem. Cały rozdział *Najpiękniejsza wioska Japonii* opiera się na takim zestawieniu [s.202]. Boni naprzemiennie opisuje arkadię, piękno wioski, by skomentować to zaprzeczeniem w kolejnych akapitach („Nie wolno jej odwiedzać”, „Nie wolno ich jeść”, „Nie wolno ich łowić”, „Nie wolno ich tknąć”. „Nikogo już nie ma w Itake. Najpiękniejsza wioska Japonii jest pusta”). W innym rozdziale – *Jedna miska ryżu* – autorka tłumaczy, z jakim ostracyzmem spotyka się ryż produkowany w Fukushima [s. 233]. W poszczególnych akapitach wymienia sytuacje społeczne, w których trzeba zdecydować, czy zjeść ten produkt: na obiedzie u znajomych, czy wracając do rodziców w rodzinnych stronach. Każdy akapit skomentowany jest jednym zdaniem, wyodrębnionym w kolejnej linijce. Również ostatnie słowa brzmią w ten sposób: „Czy zjesz ten ryż?”. Te klamry spinają treść poszczególnych rozdziałów, porządkując tym samym całą książkę, która bez tego narzędzia poetyckiego mogłaby wydać się bardziej chaotyczna.

Przechodząc do kolejnego elementu charakterystycznego dla haiku, Boni posługuje się elementami natury, czym podkreśla tak ogromne przywiązanie Japończyków do przyrody. Opisuje drzewa śliwy, bambusowe zagajniki [s. 65] czy rosnące paprocie lub górskie strumyki [s. 202]. Obszary ciszy w haiku często są przerywane dźwiękiem, np. odgłosem ptaka. Boni nadała temu nowoczesny wymiar, przerywając ciszę dźwiękiem alarmu w elektrowni atomowej [s. 173].

Mimo obecnej w narracji ironii i dowcipu, obraz w *Warsztatach* nie jest przesłonięty opinią autorską. Uczucia podmiotu lirycznego nie zaburzają widoku, całość sprawia raczej wrażenie obiektywności. Boni nie ujawnia się zbyt często jako reporterka na kartach swojej prozy. Gdy

przeprowadza wywiad, w wypowiedziach bohatera widać zwrot do dziennikarki („Smakuje ci nasza sake, Kasia san?”, „O! Kasia san, wiesz, jak trzymać kubek do sake?”, „Tak się smutno zrobiło, a przecież cieszymy się, że mamy gościa z Polski. Odwiedź nas znowu! (...) Będziemy rozmawiać, jeść i pić!” [s. 150-159]). Taki zabieg służy również wzmocnieniu niefikcyjnego charakteru tekstu, gdyż odbiorca dzięki temu może utożsamić „Kasię san” z realną autorką, której imię widnieje na okładce książki. Wypowiedzi bohaterów jednak stają się monologiem, gdyż w tekście nie widać odpowiedzi dziennikarki. W efekcie powstaje wrażenie strumienia świadomości, bowiem bohaterowie w swoich wypowiedziach nie tylko zwracają się do milczącej reporterki (której autentyczna obecność wcale nie byłaby wymagana), lecz także nawiązują do otoczenia, w którym przeprowadzona jest rozmowa:

– (...)Wiecie co to był za zapach? Aż wstyd mówić! Suszone kałamarnice wrzucane na grilla. Tak ja ta przekąska do piwa.

– O, i jest nasz kelner” [s. 154].

Jedną z cech strumienia świadomości jest mnogość myśli i gęsta częstotliwość ich występowania, co widoczne jest w żywołości rozmowy obecnej w rozdziale *Kampai!*:

– Yoko san, może jeszcze trochę tej [sake] z Kioto? Na ciśnienie. No śmiało!

– Moja mama opowiadała o falach śmierci. (...) Nikt nie wiedział, kiedy to się skończy. I czy się skończy.

– Prawda, Keiko chan, nikt nic nie wiedział. [s. 155]

Bohaterowie dyskusji wchodzić między sobą w interakcje, lecz te są tworzone po to, by spójnie opowiedzieć historię o życiu „po wybuchu”. Mimo tego że wypowiada się wiele osób, jest to zbiorowy

głos Innego, który przedstawia rzeczywistość katastrofy z punktu widzenia użytkownika kultury, a nie jedynie obserwatora z zewnątrz.

Niekiedy jednak pojawia się również lekki dowcip, który nie wynika z kąśliwości podmiotu mówiącego, lecz z samej istoty opisywanej rzeczywistości. Zabarwienie tego „żartu” jednak jest gorzkie, mocno ironiczne i wręcz smutne. W rozdziale *Biała plama*, autorka opisuje poczynania wolontariuszy, którzy starają się odrestaurować znalezione po tsunami fotografie i przekazać je właścicielom [s. 97]. Niestety większość zdjęć jest odbarwiona, rozmyta, zniszczona. Boni komentuje to w ten sposób:

Pani Suzuki, czemu pani płacze? Co pana martwi, panie Honda? Że twarzy nie widać? Przecież w japońskiej estetyce ważne jest to, co niewidoczne. W kamiennych ogrodach zen napięcie buduje pusta przestrzeń pomiędzy głazami. W malunkach tuszem gałęzie wiśni sięgają poza kartkę papieru. Może to, co istotne, kryje się właśnie tam? Proszę szukać [s. 101].

Ostatnią z opisywanych tutaj cech haiku jest prostota, wyraźnie widoczna w *Warsztatach*. Brak tam rozbudowanych środków stylistycznych, zdania są przeważnie krótkie, bez zbędnych określeń, czy kwiecistych przymiotników. Nie można zapomnieć, że sama autorka była uczennicą uznanego pisarza Wojciecha Tochmana (z którym napisała zbiór reportaży *Kontener*), który to z kolei był uczniem Hanny Krall. Boni mogła zainspirować się tym niecodziennym sposobem opisywania świata, charakteryzującym się ascetyczną oszczędnością słów. Krall komentarz odautorski ograniczała do minimum, a każde zdanie zaskakiwało myślą, która wyrażana była niemal bezpośrednio:

Rzeźnię otaczał fabryczny mur. Między

murem i halą były tory kolejowe. W hali zabijano i ćwiartowano zwierzęta, torami odjeżdżały towarowe wagony. Nad ranem odjeżdżały z ludźmi do komór gazowych. W dzień – z mięsem na front (Krall, 2005).

W tym krótkim fragmencie widać tempo, które nabiera szybkości dzięki dużej ilości zdań pojedynczo złożonych i niekiedy równoważników („W dzień – z mięsem na front”). Brak jakichkolwiek przymiotników skupia uwagę odbiorcy na dynamikę potoku myśli. Boni w *Warsztatach* ożywia akcję, nie przesłaniając jednak formą przekazu treści, skupionej na odtworzeniu tego, jak radzą sobie z tragedią Japończycy. Kultura Zachodu przekształciłaby wrażenie w opis, haiku zaś nie opisuje, lecz pokazuje istotę zjawiska, bez zbędnych słów (Barthes, 1998). Podobnie próbuje działać słowami Boni.

Haiku to wizja, obraz bez komentarza. To przenoszenie znaczeń w możliwie niezmiętej formie, by te były jak najbardziej wyraźne. Barthes porównał ten gatunek do bulionu pod ramen, tradycyjnej japońskiej zupy. Im bardziej klarowny, tym przyjemniej będą wyglądać poszczególne jej składniki (Barthes, 1998). Transformując to na literaturę – im większa oszczędność słów, tym symbolika i sensy wyraźniej wybrzmiewają. Nawet sposób jedzenia jest istotny, gdyż na Zachodzie posługujemy się widelcem, który szarpie i rozrywa. Pokarm ujęty w pałeczki jest bezpieczny, te delikatnie przenoszą sensy, nie raniąc ich. Czy nie tak postępuje Katarzyna Boni, która opisuje przeżycia i odczucia Innego nawiązując do sposobu, który najbardziej odwzorowuje spojrzenie emic? Celem autorki stało się przedstawienie tragedii 2011 roku w formie estetycznej właściwej dla kultury o której pisze, jednocześnie dbając o zrozumiałość przekazu dla użytkowników kultury Zachodu.

Podsumowując, warto podkreślić, że *Ganbare! Warsztaty umierania* nie preten-

dują *per se* do stania się tak odległym gatunkiem literackim, jakim jest haiku. Analogie, które opisałam, faktycznie zbliżają do siebie te dwie formy tekstowe, jednakże reportaż ze względu na prymarne założenia, nigdy nie stanie się haiku. Celem reportażu jest przekazanie prawdy na temat zdarzenia, którego autor był świadkiem, lub rozmawiał ze świadkami owej sytuacji. Natomiast jednym z założeń haiku jest przekazanie wrażenia jak i ulotności chwili. Autor szeroko pojętej poezji nie ma obowiązku przedstawienia realnej sytuacji, gdyż opisywane zdarzenia mogą być po pierwsze fikcyjne, a po drugie metaforyczne. Główną różnicą jednak dzielącą te gatunki, jest oczywiście objętość tekstu – lapidarność niektórych fragmentów *Warsztatów* oraz ich, niezwykle częsta jak na reportaż, wersyfikacja nie jest w oczywisty sposób wystarczająca, by porównać poezję do tekstu prozatorskiego. Tekst Boni nie trzyma się ram gatunkowych w klasycznej definicji reportażu (jest to jego poetycka odmiana), lecz nie przeszkadzało to autorce w uruchomieniu tak ważnych dla haiku kategorii poznawczych oraz estetycznych. Najważniejszymi cechami, które Boni mogła zaczerpnąć z haiku, są: prostota, specyficzna obrazowość, obecność elementów przyrody, klamra spinająca początek i koniec fragmentu tekstu, oraz ulotność opisywanych momentów. Powodem, dla którego autorka mogła zainspirować się tym rodzajem literackim, było dążenie do spełnienia jednego z głównych założeń reportażu, tj. przekazania prawdy. Zbliżeniem się do prawdy o katastrofach z 2011 roku, była w przypadku Boni próba nawiązania do japońskiej kultury, poprzez zapożyczenie pewnych cechy liryki tradycyjnej dla mieszkańców tego kraju. Z pewnością nie było tu ambicji do stworzenia reporter-skiej odmiany tego poetyckiego gatunku.

Chiaroscuro w misce zupy

Dla Japończyków równie ważna co przejrystość bulionu, jest miska, w której jest podany. Najprzyjemniej je się w czarce z czarnej laki – po odsunięciu pokrywy jest tak ciemna, że jej zawartość nadal pozostaje tajemnicą. W dłoniach jednak czuć delikatne kołysanie płynu, a aromat dociera do receptorów węchu. Z zupy unosi się para a razem z nią aromat, który jest zapowiedzią smaku (Tanizaki, 2016). Samo naczynie jest również głębokie, wyglądem przypomina studnię bez dna, jakże więc kontrastuje z białymi, płytkimi talerzami z porcelany, tak popularnymi w Europie. Badacz estetyki w kontekście międzykulturowym, Piotr Schollenberger, w artykule o różnicy postrzegania piękna przez Wschód i Zachód przytoczył wypowiedzi bohaterów powieści Kundery. Mówili oni, że piękno europejskie zawsze miało intencjonalny zamiar, gdyż najpierw było wytwarzane w głowie artysty (Schollenberger, 2012). Natomiast estetyka dalekiego Wschodu posiada cechy, które wynikają nie tyle z przypadku, co z ulotności natury. Artysta pozostaje przy tym całkowicie świadomy, a wytworzone dzieło jest przemyślane. Przyroda tworzy osobną kategorię, plasującą się pomiędzy pięknem a brzydotą i tworzącą estetykę codzienną – piękno na co dzień. Tym pięknem widzialnym zawsze, jest cień.

Elementem niezbędnym do ujrzenia światła, jest mrok. Bez tego kontrastu nie da się ocenić tego, ile promieni słonecznych jest widocznych. Ciemność to zapowiedź jakiejś tajemnicy, nieznanego, czegoś ekscytującego. Sprzyja to medytacji, która jest tak widoczna w każdym aspekcie japońskiej przestrzeni. Domy budowane są w sposób, który nie zaburza estetyki cienia, nie mogą być zbyt jasne. Piękniejsza od bogatych ornamentów jest bowiem gra światła widoczna na bladej ścianie. Skromność wyrazu i formy nie jest równoznaczna z bogactwem treści i myślę, że to paradoks trudny do

zrozumienia dla użytkowników kultury zachodniej. Tak jak w haiku, które nie jest długim sensem w krótkiej formie, lecz błyskawicznym zdarzeniem w odpowiedniej formie. To wyważenie i równowaga między środkiem wyrazu a znaczeniem. Czymże byłaby pusta wnęka bez mroku, oświetlona z każdej strony? Stałaby się jedynie miejscem bez treści. To cień budzi emocje, sensory oraz poczucie obcowania z pięknem (Tanizaki, 2016).

Tak również manewruje pomiędzy światłem i cieniem Boni. Czyni to za pomocą m.in. wersyfikacji, która kontrastuje pola akapitowe między wersami, zestawiając granice światła i cienia, czasem wprowadzając tym samym wyraźne *chiaroscuro*. Jest to podkreślenie momentalności, pomieszczenie ciszy z krzykiem, to granie tempem. Rozdział *Miasto, którego nie ma* zbudowany jest na tym kontraście światła i cienia – światłem jest piękno, które było kiedyś widoczne w mieście Rikuzentakata [s. 14-15]. Cieniem są krótkie stwierdzenia „Było. Nie ma.” podsumowujące każdy akapit opisujący estetykę tego miejsca przed katastrofą. Sam opis zniszczeń byłby – przywołajmy tu porównanie Barthes’a – podaniem zupy w białym, płytkim talerzu. Boni ukazuje mrok – brzydotę tragedii – w kontraście do światła, które niegdyś rozjaśniało miasto.

Innym razem autorka opisuje człowieka jeżdżącego raz w tygodniu nad ocean, by odnaleźć ciało żony, która zginęła w katastrofie [s. 19]. Trzy pierwsze akapity tekstu przedzielone są zdaniem: „Masaaki jedzie w ciszy. Nie lubi, żeby coś go rozpraszało”. Ten bezgłos osiąga dopiero pod wodą: „Znikają wszystkie dźwięki. Słyszą tylko własny oddech (...)”. Estetyka japońska wymaga wyciszenia. Bez niego nie da się docenić delikatnych niuansów na przestrzeni zmysłów słuchu, jak odgłos cykad, które „brzmią jak dawniej. Podobno w ich muzyce słyszą głosy umarłych” [s. 18]. To próba wygłuszenia swojego cierpienia, gdzie zanik dźwięku

chwilowo uspokaja rytm serca.

W tej ciszy i cieniu znajduje się znaczenie słów po angielsku, które z zapałem wypisuje pan Teiichi. Zapisanie ich w nieznanym języku lokuje sensy gdzieś w mroku, nie pozwalając światłu na dotarcie do nich. Jest to również sposób na powolne oswojenie się z wymiarem katastrofy:

Pisze po angielsku. W japońskim są takie słowa, o których pan Teiichi nie chce nawet myśleć, a co dopiero je zapisywać.

Angielski jest bezpieczny. Angielskiego pan Teiichi nie rozumie. [s. 67-68]

Japońskie duchy

Światłocieniem, który łagodnie wyznacza granice jest bariera pomiędzy światem żywych i umarłych, która po 2011 roku w Japonii stała się jeszcze cieńsza. [s. 136]

Mieszkańcy tego kraju przykładają dużą wagę do duchowości. W czasie wojny kamikaze pokazywali, że ich duch jest w stanie pokonać nawet tak nieprzekraczalną barierę, jaką jest śmierć (Tanizaki, 2016). Siłą ducha pokonywali przeszkody – głód, zmęczenie, pragnienie, przepracowanie. Dla nich życie jest z przenikania się tych sił, żyją na styku granic oniryzmu i materii. Boni przytacza słowa mnicha, który sądził, że reaktory atomowe zostały zniszczone nie przez problemy techniczne:

Kami zniszczyły reaktor numer 1.

Kami zniszczyły reaktor numer 2.

Kami zniszczyły reaktor numer 3.

Kami ocaliły reaktor numer 4. (...)

Kami pytają: „I co teraz zrobicie?”.

[s. 191]

Kami to słowo, które oznacza duchy, bogów czy świętość. Czy więc powodem katastrofy nie była awaria techniczna, lecz siły niematerialne?

W relacji świadków – duchy w Japonii zaczęły pojawiać się po tsunami. Duchy chłopców, które rozpływają się w powie-

trzu po wejściu do autobusu, duchy kobiet, które wsiadają do taksówki, podając adres zamieszkania. Gdy kierowca dociera na miejsce, jedyne co widzi to zgliszczona zniszczonego po katastrofie domu [s. 129]. Zjawy nie odchodziły, nadal będąc przywiązane do miejsc swoich śmierci i do bliskich. Głównie jednak dlatego nie mogły odejść, bo rodzina nie chciała przestać ich opłakiwać. Warsztaty umierania są pełne historii, w których mieszkańcy, m.in. Tohuku, żyją reminiscencjami swojego bycia przed katastrofą. Nie istnieje dla nich żadne „teraz” po tragedii. Jest jedynie namiastka egzystencji udająca tą przed tsunami i wybuchem bomby. Masaaki co tydzień jeździ nad wybrzeże jedynie w celu znalezienia szczątków żony, chociaż sam nie lubi nurkować [s. 21]. Uwięzieni przez wspomnienia tamtych czasów są również mieszkańcy osiedli domów tymczasowych, którzy stracili cały dobytek w czasie tsunami [s. 92]. Panuje wśród nich nuda, przeplatana przyjazdem mnicha czy popołudniowym kursem tworzenia zawieszek na telefon z materiałów, które uda się znaleźć. W podobnym marazmie żyje pan Matsumara, który nigdy nie wyjechał ze strefy skażonej promieniowaniem i mieszka w niej sam, razem z pozostawionymi przez sąsiadów zwierzętami. Ich egzystencja została zamrożona – ani nie mogą się cofnąć do przeszłości, ani nie mogą żyć terażniejszością.

Omawiana stagnacja często jest karmiona lamentem nad zmarłymi. Własną rozpaczą zatrzymują duchy bliskich, nie pozwalając im przez to odejść. Dopóki nie znajdą ciał umarłych, dopóty nie uznają ich faktycznie za tych, którzy odeszli z tego świata. W tradycji japońskiej, ciała zmarłych się spala, stąd więc pytanie, dlaczego Japończykom zależy na znalezieniu właśnie ciała bliskiego? Brak namacalnego dowodu na śmierć daje nadzieję na to, że osoba nadal żyje. Norio nie ogłosił śmierci swojej córki zanim znajdzie

jej szczątki, mimo że minęło już parę lat a szanse na jej przeżycie były zerowe [s. 224]. Raz w miesiącu jeździ do rodzinnego miasta i wraz z ekipą wolontariuszy przeszukuje zgliszcza. Znajomi radzą mu, żeby ogłosił jej śmierć, dostałby odszkodowanie, a miejscowość Okuma zamknęłaby listę zaginionych. Nie robi tego, gdyż cyfra „1” przy nazwie miasta wciąż przypomina mu o wydarzeniach marca 2011 roku. Jego wyborem więc jest nie zapomnieć.

To poświęcanie życia na lament nad zmarłymi może być zakorzenione w tradycji, którą Japończycy kultywują. Ich pamięć przodków sięga tylko do miejsca, w którym pamiętają ich z imienia, czego materialnym wykładnikiem są napisy na grobach. Japończycy nie odnawiają zartartych liter, tym samym pozwalając sobie zapomnieć o bardziej odległych bliskich (Benedict, 1999). Trzecie pokolenie już nie zna dalszych przodków, więc ma w sobie żywą pamięć o tych członkach rodziny, których zna.

Powodem zatracania się w lamencie nad śmiercią bliskich może być tak mocno zakorzeniona w mieszkańcach kraju Dalekiego Wschodu potrzeba spłacenia „kredytu”. Istnieje przekonanie, że każdy Japończyk rodzi się już z pewnym długiem, zobowiązaniem określanym słowem *on*. To pewien rodzaj obowiązku o wymiarze sakralnym, którego ostateczne rozwiązanie nie jest możliwe, o czym mówi pewne japońskie przysłowie: „Człowiek nigdy nie spłaci nawet jednej dziesięciotysięcznej *on*” (Benedict, 1999). Każdy ma trzy zobowiązania, do których spłacenia jedynie dążyć, a które są nałożone wobec niego immanentnie przy narodzeniu: *Ko on* wobec cesarza, *Oya on* wobec rodziny, oraz *shi-no on* wobec nauczyciela (Benedict, 1999). *On* jest nakładane nie tylko przez wyżej wymienione jednostki, lecz to zobowiązanie, które otrzymuje się przez całe życie podczas kontaktu z innymi ludźmi. Japończycy cią-

gle są skazani na myśl o odzwajemnieniu *on*. Zaciąga się ów dług przy nawet tak trywialnych sytuacjach, gdy jednej osobie spadnie kapelusz na ulicy, a druga osoba go podniesie i odda.

Oprócz odzwajemnień, istnieją jeszcze zobowiązania, które bezwarunkowo należy spełnić: *Giri* wobec świata oraz *Giri* wobec imienia. Do pierwszej kategorii należą wszystkie długi *on*, to obowiązki wobec suwerena i m.in. wobec rodziny. *Giri* wobec imienia to obowiązek oczyszczenia własnego imienia, to obowiązek zawodowej kompetencji i bezbłędności oraz „obowiązek bycia Japończykiem” (Benedict, 1999). Warto wrócić do tej pierwszej kategorii. Japończycy lamentują, bo jest to – mimo że jest sprzeczne z ich kulturą niepokazywania emocji – chęć spełnienia obowiązku, nałożonego przez ich rodzinę. Są uwięzieni w stagnacji, gdyż próbują spłacić *on* wobec rodziny. Nie ma wyjścia z tej sytuacji, dlatego też *Warsztaty* nie pokazują rozwiązań (poza samymi *Warsztatami umierania*), tylko są wyrazem lamentu. Boni nie stawia żadnej tezy, jedynie co chce przekazać, to nieklarowną wizję bez komentarza, ukazanie lamentu mieszkańców kraju kwitnącej wiśni. To mglisty obraz płaczących, namalowany japońskim pędzlem.

Zakończenie

Udało się ustalić, że pomimo posiadania cech należących do rozbieżnych rodzajów literackich, książka *Ganbare* jest reportażem w nowoczesnym tego słowa znaczeniu. Ściślej: jest to reportaż literacki, czyli swoista hybryda literatury pięknej oraz literatury faktu. Katarzyna Boni nie przekłamuje w nim rzeczywistości, lecz „używa” jej w celu jak najdokładniejszego przedstawienia całej sytuacji. Robi to, imitując perspektywę emiczną, którą osiąga poprzez liczne narzędzia poetyckie oraz formę książki nawiązującą do estetyki cienia. Ta z kolei, w najprostszym ujęciu, skupia uwagę odbiorcy na jakości

sensów oraz aspektów wizualnych, rezygnując z przesytu informacji.

Moim więc zdaniem celem książki Katarzyny Boni nie było przekazanie konkretnej tezy. Na wzór japońskiego *zuihitsu* oraz *haiku*, autorka proponuje swoją wizję bez komentarza, na którą składa się japoński lament. W strukturze *Warsztatów* utkana jest estetyka wschodu, która widoczna bywa nie tylko w literaturze, lecz także w sztukach wizualnych, w tym filmach, które dla użytkowników zachodniej kultury często pozostają niezrozumiałe. Wydaje się, że Boni udało się przedstawić ból Japończyków w taki sposób, iż jest on zrozumiały także na poziomie międzykulturowym, np. dla polskiego odbiorcy. Czytając tekst możemy odczuć rozpacz osób dotkniętych tragedią, a jest to w moim odczuciu celem każdego dobrego reportażu – przekazanie emocji i próba ukazania prawdy oczami bohaterów zdarzeń.

Literatura:

- Abramowska, J., 1982, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, [w:] „Pamiętnik literacki”, z. ½, s. 15.
- Barthes, R., 1999, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, wstęp M. P. Markowski, Warszawa, s. 128.
- Benedict, R., 1999, tłum. E. Klekot, Warszawa, s. 57-127.
- Boni, K., 2017, *Ganbare! Warsztaty umierania*, wyd. II, 2017.
- Burszta, W. J., 1998, *Antropologia kultur: tematy, teorie, interpretacje*, Poznań, s. 84.
- Genette G., 2014, *Palimpsesty*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Warszawa, s. 109-110.
- Haiku*, 1983, tłum. A. Żuławska-Umeda, Wrocław, s. 156-157.
- Hastrup, K., 2008, *Droga do antropologii*, tłum. E. Klekot, Kraków, s. 161.
- Krall, H., 2005, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków.
- Markowski, M. P., 2006, *O reprezentacji*,

[w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków, s. 150.

- Sadowski, W., 2005 *Wersyfikacja reportażu*, [w:] „Teksty drugie”, 2005/5, s. 89.
- Said, E., 1991, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski, Warszawa, s. 10.
- Schollenberger, P, 2012, *Niezamierzone piękno*, [w:] *Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, Kraków, s. 139.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, 2006, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków, s. 383.
- Słownik terminów literackich*, 1998, red. J. Sławińskiego, Wrocław, s. 123.
- Śniecikowska, B., 1998, *Haiku po polsku: stereotypy, wizualizacje, polemiki*, [w:] *Pamiętnik literacki*, 98/2, s. 156-157.
- Tanizaki, J., 2016, *Pochwała cienia*, tłumaczenie i wstęp H. Lipszyc, Kraków, s. 6-76.
- Wańkiewicz, M., 1969, *Od Stołpców po Kair*, Warszawa.

Źródła internetowe:

- K. L. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, https://books.google.pl/books?id=I4sbDgAAQBAJ&pg=PA37&hl=pl&source=gbs_toc_r&cad=4&fbclid=IwAR0SN0ID0Zz0u-R23AaiLA3-NrLesfLvp1n4fij2dWU6FN-fiQ3x1CydJUc6Q#v=onepage&q&f=false.
- Hasło: *Zuihitsu*, [w:] Encyklopedia internetowa PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/zuihitsu;4002190.html>.

Notka o Autorce: Karolina Dłuska to studentka drugiego roku studiów magisterskich filologii polskiej. Interesuje się literaturą azjatycką, amerykańską i fotografią analogową.