

Anna DUDA

Instytut Studiów Międzykulturowych UJ

anna.duda@doctoral.uj.edu.pl

TWÓRCZOŚĆ HARUKIEGO MURAKAMIEGO W ŚWIETLE ZJAWISKA TRANSKULTUROWOŚCI – MUZYCZNE STUDIUM PRZYPADKU

ABSTRACT Haruki Murakami's writings in the light of phenomenon of transculturalism – music case study

The main goal of the article is to show phenomenon of transculturalism in Haruki Murakami's novels. Through analysis of western music on Japanese ground I will try to demonstrate that there are pieces created with a completely new interpretative undertone. In his novels, among characters listening to Miles Davis, Radiohead or The Beatles, reading Franz Kafka or Fyodor Dostoyevsky and watching American westerns, we encounter traditions and aesthetic categories typical of Japan. *Mono no aware*, regardless of the writer's intentions, builds up the background of all his novels. Moreover, this fact does not only result from his original style of writing but from the character of Japanese culture. I have employed this fact as a key to deciphering to what extent Murakami's writings are postmodernist.

Słowa kluczowe: Haruki Murakami, kultura japońska, transkulturowość, postmodernizm

Keywords: Haruki Murakami, Japanese culture, transculturalism, postmodernism

Haruki Murakami – jeden z najpopularniejszych pisarzy japońskich – przez ponad połowę życia próbował wyzbyć się w swej twórczości „specyfiki japońskiej”, by w końcu zrozumieć, że jest to niemożliwe. W jego powieściach obok bohaterów słuchających Milesa Davisa, Radiohead i The Beatles, czytających Franza Kafkę i Fiodora Dostojewskiego, oglądających amerykańskie westerny napotykamy tradycyjne japońskie kategorie estetyczne. *Mono no aware*¹ niezależnie od intencji pisarza buduje tło każdej z powieści i ów „smutek rzeczy” potraktowany został jako klucz do rozszyfrowania kwestii: na ile twórczość Harukiego Murakamiego jest postmodernistyczna?

W efekcie badań przyjąłam stanowisko, że wiele założeń zachodniego nurtu postmodernistycznego na Dalekim Wschodzie tak naprawdę istniało od tysięcy lat. Analogie widoczne są nie tylko na płaszczyźnie takich dziedzin, jak filozofia czy religia, lecz także na gruncie literatury. Rozumienie prozy Murakamiego przez zachodniego czytelnika nie następuje wyłącznie poprzez odniesienia do bogactw „supermarketu kultury”², ale też ze względu na dominujący w naukach humanistycznych postmodernistyczny paradygmat.

Celem artykułu jest ukazanie zjawiska transkulturowości poprzez odwołania pisarza do zachodnich dźwięków, przy jednoczesnym podkreśleniu istoty japońskiej cizy czy specyfiki w postrzeganiu metafizycznej roli tańca. Poprzez przełożenie amerykańskiej i europejskiej muzyki na grunt japoński postaram się wykazać, że powstają wówczas utwory o zupełnie nowym wydźwięku interpretacyjnym. Andrzej Pankowicz zwraca uwagę, że po zderzeniu cywilizacji japońskiej z cywilizacją zachodnią nastąpiła wzajemna fascynacja w różnych dziedzinach kultury. Fakt ten jednak niekoniecznie oznacza przekreślenie własnej tożsamości oraz utratę fundamentalnych wartości. Budowaniu nowej jakości kultury zawsze towarzyszą stare struktury i wpisane w nie pierwotne tradycje i obyczaje³.

O zjawisku kulturotwórczego procesu, jakim jest transkulturowość, pisała również Krystyna Wilkoszewska: *Przyjęcie perspektywy transkulturowej w badaniach estetyki oznacza nie tylko próbę zrozumienia piękna i sztuki w kulturach innych, ale – nieuchronnie – bardziej dogłębne zrozumienie kultury własnej, gdyż swojskie znaczenia rodzimych pojęć tracą swą oczywistość dopiero w konfrontacji z kulturą inną. W zetknięciu z innymi kulturami dokonuje się znacząca dekonstrukcja pojęć i twierdzeń estetyki europejskiej. De-*

¹ *Aware* rozumiane jako: biedny, przygnębiony, żaloszny, uroczy, imponujący, intrygujący, kochany, smutny, wyjątkowy. *Mono no aware* często tłumaczy się jako „smutek rzeczy”. Melancholia wynikająca z kruchości, ulotności chwili i przemijania bezpośrednio związana jest z *mujō*. Pojęcie to ma źródło w doktrynie buddyjskiej i opiera się na nietrwałości wszelkich zjawisk, gdzie nie występuje śmierć ontologiczna, a zjawiska owe „przepływają” w procesie, w którym nie jest możliwe określenie początku i końca. B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 53, 268. Zob. *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, *Estetyki Świata*.

² Zob. G. Mathews, *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2005, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.

³ A. Pankowicz, *Akulturacyja jako problem badawczy w XIX i XX w.*, [w:] *Dialog i akulturacyja. Judaizm, chrześcijaństwo i islam*, red. A. Pankowicz, S. Bielański, Kraków 2007, s. 9.

*konstrukcja, jak wiadomo, nie oznacza destrukcji, lecz ujrzenie nowych, dotąd nieprzeczuwalnych możliwości*⁴.

Artykuł w pełni oparty na przekładach japonistki Anny Zielińskiej-Elliott⁵ wskaże na różne sposoby kreowania przez Murakamiego literackiej fikcji. Analiza oraz interpretacja utworów muzycznych w prozie pisarza pozwolą zaprezentować fundamentalne różnice w zachodnim i dalekowschodnim percypowaniu rzeczywistości. Zastosowana metodologia jednocześnie nada pracy charakter *stricte* kulturoznawczy. Jak napisał Chris Barker: *Każda praca z dziedziny studiów kulturowych musi z konieczności mieć charakter selektywny*⁶.

W powieściach Harukiego Murakamiego to dźwięki budują atmosferę dzieł, obrazują specyfikę czasów, w których rozgrywa się akcja. Muzyka często okazuje się kluczem do rozstrzygnięcia ważnych kwestii, nurtujących głównych bohaterów. Poprzez wypełnianie japońskiej przestrzeni zachodnimi dźwiękami Murakami tworzy fikcję niezwykle interesującą z kulturoznawczego punktu widzenia.

* * *

Haruki Murakami w latach wczesnej młodości przeżywał zachwyt produktami Zachodu. Amerykanizacja społeczeństwa japońskiego była naturalną konsekwencją stacjonowania na wyspach do 1951 r. wojsk amerykańskich. Ponadto po klęsce II wojny światowej w opinii publicznej zaczęło utrzymywać się przekonanie: *Przegraliśmy, bo byliśmy zacořani i niepodobni do Amerykanów. Skoro tylko staniemy się tacy jak oni, nasza dotychczasowa słabość przemieni się w siłę*⁷. Japończycy z zazdrością patrzyli na żołnierzy amerykańskich, którzy opływali w towary luksusowe: czekoladę, gumy do żucia, papierosy. Filmy produkcji amerykańskiej natomiast utwierdzały w przekonaniu, że wszystko, co zachodnie, jest gwarantem „dobrego życia”⁸.

Gdy 15 sierpnia 1945 r. Japończycy po raz pierwszy usłyszeli w radiu głos cesarza, wiedzieli, że ponieśli klęskę. Z jego ust nie padło jednak słowo „kapitulacja”. Władca

⁴ K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturalnej. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. taż, Kraków 2004, s. 12.

⁵ Kontrowersyjna jest kwestia tłumaczeń powieści Murakamiego, mimo iż nad przekładem amerykańskim czuwa sam autor. Wraz z Jayem Rubinem próbują pokonać trudności, jakie stwarzają różnice cywilizacyjne, i konstruować dzieło na sposób bardziej zrozumiały dla czytelnika zachodniego. Rubin nazywa to „globalizacją tłumaczeń” (tenże, *Haruki Murakami i muzyka słów*, przeł. W. Górnaś, red. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2008, s. 358). Każde tłumaczenie jednak jest pewną interpretacją oryginału. Tłumaczenie przekładu amerykańskiego na inny język jest interpretacją interpretacji, nawet jeśli podpisuje się pod nim sam pisarz. Murakami zaznacza, że nie miałby tak samo pewności, czy dokonano dobrego przekładu wprost z języka japońskiego. Problem pojawia się w momencie, gdy i tak uproszczone tłumaczenie amerykańskie jest jeszcze bardziej upraszczane. W Polsce wszystkie powieści tłumaczone są przez Annę Zielińską-Elliott wprost z języka japońskiego. Na temat swoich tłumaczeń rozmawiała z samym autorem dzieł.

⁶ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 3, *Cultura*.

⁷ J. Tubielewicz, *Japonia zmienna czy niezmienna?*, Warszawa 1998, s. 327, *Biblioteka Fundacji im. Takashimy*.

⁸ P. Varley, *Kultura japońska*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2006, s. 298, *Ex Oriente*.

wiedział, że z Japończykami nie można rozmawiać „językiem pokonanych”⁹. Na mocy Konstytucji z 1947 r. Japonię pozbawiono nie tylko symboli narodowych: hymnu i flagi, ale również zmuszono do wpisania do niej upokarzającego art. 9, który stanowił: *Naród japoński szczerze dąży do międzynarodowego pokoju, opartego o sprawiedliwość i ład, na zawsze wyrzeka się wojny jako suwerennego prawa narodu, a także użycia siły w rozwiązywaniu międzynarodowych problemów. Celem wypełnienia powyższych założeń nigdy nie będą utrzymywane siły zbrojne lądowe, morskie i lotnicze ani jakiegokolwiek potencjał wojenny. Prawo do prowadzenia wojny przez państwo nie będzie uznawane*¹⁰.

Pomimo ogromnych zniszczeń i panującego głodu kraj zaczął podnosić się z klęski. Japończycy chcieli za wszelką cenę odzyskać to, co było dla nich najważniejsze – honor. Wiedzieli, że będzie to możliwe tylko i wyłącznie poprzez postępowanie według konfucjańskich zasad etykiety, tzw. „języka szacunku”¹¹. Japończycy uczą się go od najmłodszych lat – to fundament życia społecznego, rodzinnego, religijnego. Właściwe zachowanie uwzględnia nie tylko różnice klasowe, lecz także płeć, wiek, powiązania rodzinne. Etykieta została ujęta w swoisty japoński system zobowiązań, który przez całe swoje życie wypełnia każdy Japończyk. Obowiązki *on* można podzielić na czynne i bierne – *giri*¹² i *gimu*¹³. *Giri* wobec własnego imienia najlepiej wyjaśnia większość niezrozumiałych dla Zachodu zachowań Japończyków. Są to obowiązki dbania o nieskazitelną opinię i dobre imię. Z jednej strony Japończycy są delikatni i spokojni, jednak gdy zostaną znieważeni, bez zastanowienia podejmują walkę. *Świat się przekrzywił*¹⁴ – powtarzają do chwili, gdy zemsta nie zostanie dokonana¹⁵.

„Język szacunku” przyczynił się do bezwzględnych działań wojennych podczas II wojny światowej, ale również okazał się kluczem do gospodarczego sukcesu w latach 50. XX w. Za granicą mówiono, że *Japończycy przegrali wojnę, ale wygrali pokój*¹⁶.

Jednocześnie po raz drugi w historii¹⁷ w Japonii rozpoczął się długofalowy proces

⁹ W. Wowczuk, *Nowe oblicze starej tradycji. Chiny – Japonia*, Białystok 2003, s. 155.

¹⁰ J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984, s. 426.

¹¹ R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 54, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.

¹² Obowiązki wobec świata i wobec własnego imienia. *Tamże*, s. 126-131.

¹³ Obowiązki wobec przodków i cesarza, dług ten nigdy nie ulega przedawnieniu, mówi się, że niemożliwe jest spłacenienie nawet jednej dziesięciotysięcznej. *Tamże*, s. 111-127.

¹⁴ *Tamże*, s. 139.

¹⁵ W chwilach, gdy dobre imię zostaje zszargane i nie ma szans na rehabilitację, popełniają harakiri, duma nie pozwala im żyć dalej. Samobójstwo w Japonii uważane jest za czyn godny i honorowy, a wręcz w wielu sytuacjach konieczny, gdy chce się wypełnić *giri* wobec własnego imienia. Zobowiązania te są długami wdzięczności wobec drugiej osoby, ale to także długi pieniężne, które powinno się spłacić do Nowego Roku. *Tamże*, s. 144.

¹⁶ J. Tubielewicz, *Japonia zmienna...*, s. 305-325.

¹⁷ 1868 r. – rewolucja Meiji; Japonia po długoletnich rządach szogunatu po raz pierwszy otworzyła granice. Okres Meiji, zwany epoką „cywilizacji i oświecenia”, był czasem wielkich przemian. W szkołach pędzelek i tusz zastąpiono ołówkiem, nastąpił dynamiczny rozwój prasy, artyści zaczęli uprawiać malarstwo europejskie. Japończycy przejęli z Zachodu telegraf, kolej żelazną, omnibusy, zaczęli ubierać się na wzór europejski. *Tamże*, s. 308-310.

westernizacji. W 1946 r. w celu nauki języka angielskiego w radiu nadawano japońską audycję *Come, come everybody*, witano się słowem: *hello*. Japonki nosiły krótkie spódniczki i naśladowały gwiazdy hollywoodzkie, a w barach obok sake pojawiły się gin, whisky i coca-cola. Piosenka Shizuko Kasagi pt. *Tokyo boogie-woogie* napisana w 1946 r. stała się błyskawicznie największym przebojem, jednocześnie wytyczała ona drogę, którą miał dalej podążać kraj.

*Tokio boogie-woogie,
Rhythm, Wowie, Wowie,
My heart goes pit-a-pat. Tick-a-tack.
A song of the world. A happy song.
Tokyo boogie-woogie*¹⁸.

Pomimo iż był to utwór jazzowy, śpiewany po angielsku, tak naprawdę tylko Japończyk był go w stanie zrozumieć. Mieszkańcy Japonii przejmowali pewne wzorce, ale przekształcali je na swój japoński sposób.

W latach 60. pozbawione sił zbrojnych państwo zajmowało trzecią pozycję wśród przemysłowych potęg świata (przemysł samochodowy i elektroniczny). Ponadto Japonia była jednym z krajów, które najbardziej angażowały się w pomoc materialną krajom rozwijającym się¹⁹.

DŹWIĘKI JAPOŃSKIEJ KONTRKULTURY

Po latach gwałtownej westernizacji Japonii oraz przenoszenia na Daleki Wschód zachodnich tendencji²⁰ nadszedł czas na orientalizację Zachodu. Przełomowym momentem było zniesienie przez USA w 1965 r. *Asian Exclusion Act*, który zakazywał Azjatom osiedlać się w Stanach Zjednoczonych. Już od następnego roku do Ameryki zaczęły napływać miliony azjatyckich emigrantów, przyszczepiających na tamtejsze tereny wschodnią religię, filozofię, kulturę. Z połączenia europejskiego okultyzmu i myśli Dalekiego Wschodu miał powstać później New Age oferujący nową, alternatywną duchowość²¹. Jednocześnie w końcu lat 60. XX w. można mówić o praktykach biernego oporu, zwanych później kontestacją. Otwarta rewolta przyciągała nie tylko młodzież, ale również intelektualistów, poetów, aktorów, muzyków. Dzieci kwiaty zapoczątkowały zupełnie nowy styl życia. Hipisi, będący przeciwnikami nowoczesnej cywilizacji, powoli zaczęli przejmować dalekowschodnie nauki, oparte na hasłach życia w zgodzie z naturą, popularna stała się joga i inne praktyki religijne²². Zainteresowanie Dalekim Wschodem rosło, wykłady na temat tamtejszych obyczajów, religii, różnic kulturowych

¹⁸ I. Buruma, *Misjonarz i libertyn. Eros i dyplomacja. Polityka na Wschodzie i Zachodzie*, przeł. P. Rosne, Kraków 2005, s. 54.

¹⁹ *Tamże*, s. 293.

²⁰ Zob. S. Tokarski, *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984.

²¹ K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm?*, Kraków 1997, s. 6-7, *Nauka dla Wszystkich*, 484.

²² S. Tokarski, *Orient...*, s. 20.

miały stanowić przejaw buntu wobec trwającej w Wietnamie wojny. Podobnie nastąpił renesans myśli zachodniej nawiązującej do filozofii Orientu (Fromm, Nietzsche, Schopenhauer, Eliade).

Subkultury są jak gorąca magma wlewająca się w skalne szczeliny – pisał Tadeusz Paleczny. – *Zajmują wszystkie nisze i wypełniają luki w kulturze, prowadząc przez wzrost różnorodności do kryzysu monocentrycznej, homogenicznej koncepcji społeczeństwa narodowego. Stają się w ten sposób na przełomie XX i XXI wieku jednym z najważniejszych czynników przemian i transferu kultur od narodowych do postnarodowych, od monocentrycznych do policentrycznych. Jako pierwsze, obok mniejszości rasowych, etnicznych, zaatakowały fundamentalne zasady organizacji społecznej w państwie narodowym, przyczyniając się do wielkich zmian kulturowych*²³.

Z czasem subkultury stały się symbolem ponowoczesności i globalizacji²⁴. Jednym z głównych nośników myśli hipisowskiej była muzyka. Stanisław Tokarski nazywa ją *pocztą kontestacji*²⁵. Stanowiła ona dla przedstawicieli rewolty religię i filozofię, była jednocześnie polityką i bronią. Organizowane spontanicznie zjazdy stały się jej nieodłącznym elementem, a festiwal w Woodstock z 1969 r. na stałe wpisał się do historii jako symbol czasów kontrkultury²⁶.

Swą pierwotną niewinność kontestacja z czasem zaczęła tracić. Kontrkultura stała się modnym produktem. Wtajemniczeni jednak, pomimo komercjalizacji muzyki, odczytywali znaki artystów odnoszące się do Orientu. Zdjęcia The Beatles w charakterystycznych kolorach nawiązujących do „wielkiej wędrówki”, Bob Dylan na tle symbolu indyjskiej patronki śmierci i odrodzenia, a także John Lennon śpiewający o mocy rzeki Ganges²⁷.

Oczywiste były więc odwołania do nauk Dalekiego Wschodu zachodnich przedstawicieli komun hipisowskich. Ruchy kontrkultury na Zachodzie oraz w Indiach czy Japonii znacznie się od siebie jednak różniły. Podczas gdy Ameryka powierzchownie rozumiała filozofię *zen*, na Dalekim Wschodzie ruch kontrkulturowy przybrał postać autentyczną. Wraz ze swymi mistrzami, m.in. Gandhim, Tagorem czy Aurobindo, hipisi z Azji dążyli do faktycznego uwolnienia się z kajdan Zachodu. Kontrkultura stała się odpowiednikiem dążeń narodowowyzwoleńczych²⁸, stąd zjawisko to nabrało szczególnego wyrazu w do niedawna okupowanej Japonii.

Haruki Murakami w swoich powieściach kładzie duży nacisk na rok 1968 – jest to moment przełomowy wielu jego książek. Jay Rubin, autor biografii pisarza, pisze: *Odnosi się wrażenie, że w latach 60. XX było wszystko, była nadzieja i była wolność, w latach 70. XX mamy do czynienia już tylko z nudą i swoistą nostalgią utracenia w życiu tego*

²³ T. Paleczny, *Subkultury czy postsubkultury młodzieżowe? Pomiędzy buntem a odmiennością*, Kraków 2012, s. 198-199, *Biblioteka Edukacyjna*, 4.

²⁴ *Tamże*.

²⁵ S. Tokarski, *Orient...*, s. 31.

²⁶ *Tamże*, s. 32.

²⁷ *Tamże*.

²⁸ *Tamże*, s. 246.

„czegoś”²⁹. Bohaterowie powieści często albo są studentami w czasach rewolty, albo jako osoby dojrzałe ciągle wracają wspomnieniami do roku 1968.

Boku³⁰ z powieści *Przygoda z owcą*, aby móc oderwać się od codziennej nudy, postanawia odnaleźć kolegę – Szczura. Akcja książki rozpoczyna się od przywołania wspomnień końca lat 60., kiedy główny bohater był jeszcze studentem. Mówi: *To były też czasy The Doors, The Rolling Stones, Deep Purple i The Moody Blues. W powietrzu było coś wibrującego, wydawało się, że wystarczy jeden mały ruch, a prawie wszystko wokół się rozleci. Żyliśmy wszyscy z dnia na dzień, pijąc taniej whisky, uprawiając nudny seks, wiodąc nieprowadzące do niczego rozmowy i pożyczając sobie nawzajem książki [...]*³¹.

Czasy kontrkultury, bez względu na różnice kulturowe, sugerowały pewien wspólny wszystkim komunom na całym świecie styl życia. Przytoczony przeze mnie fragment ukazuje lata 60. jako niekończącą się sielankę nastolatków i studentów, przekonanych, że zawsze będą młodzi i wolni od zobowiązań. Nawet jeśli jest to stereotypowy obraz kontrkultury, to taki mit tamtych lat przywołuje dziś starsze pokolenie.

Jednak w swej prozie Haruki Murakami nawet w latach radosnej kontrkultury ukazuje jednostki smutne i nieszczęśliwe. Idee i muzyka przeniesione z Zachodu nakreślają pozytywny obraz tamtych czasów – ale sam duch pozostaje japoński, przepełniony *mono no aware*. Boku z *Przygody z owcą*, powracający wspomnieniami do „lat szczęśliwości”, gdy zaczyna o nich opowiadać, wspomina dziewczynę, z którą się wówczas spotykał. Na pierwszy rzut oka beztroska i nietraktująca życia na poważnie, co noc płakała. Pewnego razu w rozmowie z Boku:

Roześmiała się, zgasiła papierosa w popielniczce, dopiła herbatę i zapaliła nowego.

– Dożyję dwudziestu pięciu lat – powiedziała. – A potem umrę.

*Umarła w lipcu siedemdziesiątego ósmego roku, mając dwadzieścia sześć lat*³².

Podróż Boku z *Przygody z owcą* jest metaforą podróży do świata wspomnień, a tym samym do świata śmierci. W powieści poruszany jest często motyw straty: znika dziewczyna o pięknych uszach, którą spotyka po drodze, traci żonę, miasto rodzinne, pracę, przyjaciela, traci też lata dwudzieste swojego życia³³. Uwagę zwraca moment, w którym Boku wspomina, że ma wszystkie części *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, co dostarcza wiedzy o stanie emocjonalnym głównego bohatera. Inną interpretację sugeruje angielskie tłumaczenie tytułu: *Rememberance of Things Past* (Wspomnienie o rze-

²⁹ J. Rubin, *Haruki Murakami...*, s. 33.

³⁰ Na określenie słowa *ja*, angielskiego *I*, Murakami wybrał zaimek *boku*, którym posługują się mężczyźni w momencie, gdy mówią o sobie. Jest to zwrot mniej oficjalny, w przeciwieństwie do grzecznościowego *watashi* (zaimek osobowy, stosowany bez względu na płeć). *Boku* to narrator pierwszoosobowy należący do wewnętrznego świata wyobraźni. Zob. J. Rubin, *Haruki Murakami...* Murakami umieszcza *boku* gdzieś pomiędzy bytem a niebytem i wcale nie stara się budować rzeczywistości realistycznej, bo jak zauważył Barthes: *sama struktura języka japońskiego sprowadza lub ogranicza owe istoty do statusu wytworów, do roli znaków pozbawionych najdoskonalszego alibi referencyjnego: statusu rzeczy ożywionej*. R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999, s. 53.

³¹ H. Murakami, *Przygoda z owcą*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006, s. 9.

³² *Tamże*, s. 17.

³³ J. Rubin, *Haruki Murakami...*, s. 99.

czach minionych)³⁴. Nieprzypadkowo więc powieść rozpoczyna się od przywołania czasów kontrkultury. Im dłużej trwa metaforyczna podróż Boku w przeszłość, tym bardziej zaczyna on rozumieć, że z minionych czasów nie pozostało już nic. Bohater musiał przemierzyć samotną wędrówkę wzdłuż wyspy, dotrzeć do chaty w górach, dotknąć tajemnicy śmierci, aby odkryć istotę istnienia. Zrozumiał, że lepiej powrócić do nudnego życia, w którym żyją ludzie z krwi i kości, niż wspominać coś, co już dawno umarło w sensie dosłownym i przenośnym.

W powieści *Norwegian Wood* główny bohater Tōru Watanabe opowiada swoją historię życia, której kluczowe momenty działy się w czasach rewolty. Murakami po raz kolejny zarysowuje nostalgiczny obraz tamtych czasów. Świadczy o tym sam tytuł dzieła – *Norwegian Wood* – nawiązujący do utworu The Beatles z albumu *Rubber Soul*, który pomimo radosnej linii melodycznej zapowiada nieuchronne poczucie straty. Inny tytuł utworu – *This Bird Has Flown* – w sugestywny sposób przywołuje kolejną japońską kategorię estetyczną, jaką jest *mujō*.

Jest to ulubiona piosenka jednej z głównych bohaterek, Naoko, w której Watanabe jest zakochany. Dziewczyna cierpi na depresję, w rezultacie której popełnia samobójstwo. Co jakiś czas prosiła swoją koleżankę Reiko, którą poznała w szpitalu psychiatrycznym, aby zagrała ten utwór na gitarze. Sam tytuł piosenki został błędnie przetłumaczony na język japoński jako „norweski las”, stąd stwierdzenie Naoko, że gdy go słyszy, to nagle robi jej się bardzo smutno i czuje się, jakby błędziła sama pośrodku wielkiego lasu³⁵.

Oprócz The Beatles, zespołu, który nieodłącznie kojarzy się z okresem kontrkultury, atmosferę powieści dodatkowo budują jazzowe dźwięki Milesa Davisa – amerykańskiego guru jazzowego, którego szczyt twórczości przypada na lata 60. i 70. XX w. Spośród licznych płyt wykonawcy Murakami nawiązuje do jednej z bardziej nostalgicznych: *Dzisiaj pada deszcz. Deszczowe niedziele powodują, że mam zamęt w głowie. [...] Nie ma nic do roboty i można tylko usiąść przy biurku i słuchając w kółko Kind of Blue nastawione na automatyczne powtarzanie, bezmyślnie patrzeć na dziedziniec*³⁶.

Murakami w *Norwegian Wood* zwraca uwagę na przełomowy film *Absolwent* z Dustinem Hoffmanem, a tym samym znany utwór duetu Simon & Garfunkel *Sound of Silence*. Początkowe słowa *Hello darkness, my old friend...* miały stać się zapowiedzią czasów postkonkulturowych. W powieści jedynym ucieleśnieniem czasów kontestacji jest Midori, która jak o sobie mówi – nie wierzy w rewolucję, najważniejsza jest miłość i pokój³⁷. Popijając piwo, wygrywa na gitarze wesołe utwory będące przeciwieństwem tego, czego słucha Watanabe i Naoko: *Lemon Tree, Five Hundred Miles, Puff The Magic Dragon, Michael, Row The Boat Ashore, Where Have All the Flowers Gone*. Watanabe po śmierci Naoko ma do wyboru: żyć wspomnieniami lub być z Midori, pełną pogody ducha. Decyduje się na życie pozbawione kolorów – w wieku 38 lat pisze książkę, jest samotny i wciąż rozpamiętuje czasy smutnej dla niego rewolty.

³⁴ *Tamże*, s. 102.

³⁵ H. Murakami, *Norwegian Wood*, przeł. D. Marczevska, A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006, s. 182.

³⁶ *Tamże*, s. 353.

³⁷ *Tamże*, s. 293.

Okres biernego oporu w powieściach Murakamiego najlepiej podsumują słowa Tōru: *Na dziedzińcu siedziała studentka w hełmie i pochylona nad transparentem pisała ogromnymi literami coś o inwazji imperializmu amerykańskiego w Azji. [...] wszyscy zdawali się szczęśliwi. Nie wiem, czy byli szczęśliwi, czy tylko tak wyglądali, w każdym razie w to przyjemne wrześnieowe popołudnie wszyscy ludzie zdawali się szczęśliwi i z tego powodu ogarnął mnie smutek. Pomyślałem sobie, że tylko ja jestem tu obcy*³⁸.

Powyższe słowa są jednym z licznych dowodów budowania powieści na fundamentach tradycyjnych kategorii estetycznych, jak *mono no aware*³⁹ oraz *mujō*. To właśnie one świadczą o specyfice pisarstwa nie tylko Harukiego Murakamiego, ale pisarzy japońskich w ogóle. W melancholię wprowadzają bohaterów zarówno obrazy zachwycające, ponieważ są najczęściej ulotne, jak i wspomnienia, bez względu na to, czy są dobre, czy złe. W powieściach czuje się „smutek rzeczy”. *Norwegian Wood* już od pierwszych stron intryguje zachodniego odbiorcę: *Nawet teraz, po upływie osiemnastu lat, wyraźnie pamiętam każdy szczegół tego krajobrazu. Góry, które drobny, kilkudniowy deszcz oplotła z letniego kurzu, pokrywała wspaniała ciemna zieleń. Październikowy wiaterek kołysał pędzelkami wysokich traw. [...] Podmuch wiatru przeleciał przez łąkę, lekko potargał włosy Naoko i zniknął w lesie. [...] Nikogo nie spotkaliśmy. Widzieliśmy jedynie dwa jaskrawoczerwone ptaki, które jakby czymś przestraszone zerwały się do lotu i odleciały w stronę lasu*⁴⁰.

Słowa przypominają bardziej szereg utworów *haiku* niż fragment powieści. Sugestywny dobór słów, jak: „letni kurz”, „ciemna zieleń”, sięga głębokich polaci wrażliwości odbiorcy harmonizującego się z Naturą. *Aware* przejawia się również w nagle zrywających się do lotu (ulotność), jaskrawoczerwonych (zachwyt) ptakach.

MUZYCZNE DÉJÀ VU

Muzyka niesie w sobie pewną treść kulturową i opisuje czasy, w których żyła konkretna generacja, ponadto zapisuje w swych dźwiękach przeżycia i wspomnienia każdej jednostki. Szczególną uwagę zwraca na to Haruki Murakami w powieści pt. *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*, gdzie bohater odczuwa swoiste *déjà vu*: *Wzbudziło to we mnie jakieś dziwne, niepasujące do chwili, tęskne uczucie, jakby dwie różne warstwy mojej pamięci połączyły się w nieznanym miejscu*⁴¹.

Bohater jeszcze tego nie wie, ale jest dokładnie tak, jak myśli. Gdzieś głęboko w jego umyśle istnieje Miasto zwane Końcem Świata, które stworzył on sam i z którego nieświadomie próbuje się wydostać. Aby oddzielić fikcję od świata pseudorealnego, bohater Końca Świata nazywany jest Boku, natomiast postać zarysowująca fabułę *Hard-boiled Wonderland* – Watashi.

³⁸ Tamże, s. 135.

³⁹ Zob. przyp. 1.

⁴⁰ H. Murakami, *Norwegian Wood*, s. 7.

⁴¹ Tenże, *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*, Warszawa 2010, s. 16.

Postaci w powieściach Harukiego Murakamiego dryfują pomiędzy różnymi światami, co nie zawsze jest zrozumiałe dla zachodniego czytelnika. W Japonii inaczej rozumiane są pojęcia bezpodstawności oraz nicości. Elementy dalekowschodniej filozofii odnaleźć można w myśli niemieckiego uczonego Martina Heideggera, którego dzieła z kolei stały się fundamentem pod Jacques'a Derridy dekonstrukcjonizm. Heidegger o nicości pisze następująco: *Ta pustka nie jest negatywną nicością. Jeżeli rozumiemy pustkę jako pojęcie odnoszące się do przestrzeni, musimy wówczas powiedzieć, że pustka tej przestrzeni jest właśnie tym, co pomieszczaające, tym, co gromadzi wszystkie rzeczy*⁴². Odkryta relatywnie niedawno na Zachodzie bezpodstawność znana była na Dalekim Wschodzie tak długo, jak długo istnieje myśl hinduistyczna, następnie buddyjska. Japoński mistrz *zen* Shin'ichi Hisamatsu tłumaczy, iż źródło na Zachodzie ma swoją postać, jest bytem, w buddyzmie *zen* natomiast jest nie-bytem, jednakże nie rozumianym jedynie przez czystą negację, a jako nicość mogąca się wszędzie przemieszczać⁴³.

Bohaterowie Murakamiego żyją albo równolegle w dwóch różnych światach, albo teleportują się z jednej przestrzeni do drugiej. Boku z powieści *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* po przekroczeniu murów Miasta, nie zdając sobie sprawy z późniejszych tego konsekwencji, pozwala odciąć sobie cięć. Zostaje czytelnikiem snów z czaszek jednorożców. Praca ta bardzo osłabia jego wzrok, przez co nie może patrzeć w światło. Z czasem okazuje się, że mieszkańcy Miasta za cenę wiecznego życia tracą stopniowo wspomnienia i serce. Watashi (z *Hard-boiled Wonderland*) właśnie poprzez stany *déjà vu* nieświadomie odbiera sygnały z Końca Świata. Tym, co jednak sprawia, że bohaterowie rozwiązują zagadkę swego współistnienia, jest muzyka, a konkretnie piosenka *Danny Boy*. Już w pierwszym rozdziale Watashi bezskutecznie próbuje zagwizdać melodię tego utworu, [...] *to, co usłyszałem, podobne było raczej do westchnienia psa chorego na astmę. Zrezygnowany oparłem się o ścianę i dla zabicia czasu zacząłem liczyć drobne*⁴⁴. Jak się później okaże, jest to jeden z kluczowych momentów powieści, ponieważ właśnie tej piosenki nie może sobie przypomnieć Boku.

Mieszkańcy Końca Świata nie wiedzą, czym jest muzyka ani do czego służą instrumenty muzyczne. Wiedzę tę posiada jedynie nowo przybyły do Miasta Boku, którego cięć jeszcze żyje. Z dnia na dzień jednak jego wspomnienia są coraz mniej wyraźne. W momencie kiedy znajduje instrumenty, wie, że można na nich grać, ale nie potrafi przypomnieć sobie żadnej melodii, a przede wszystkim słów. By móc tworzyć, a także odtwarzać muzykę, potrzebne jest serce i szczególna wrażliwość, której mieszkańcy nie posiadają. Boku zakochuje się w dziewczynie, która pomaga mu w bibliotece przy czytaniu snów. Jej matka potrafiła śpiewać, co było dowodem na to, że nie utraciła do końca swojego cienia:

– *W domu matka często mówiła sama do siebie. Nie wiem, czy to lubiła, czy nie, ale w każdym razie robiła to dość często.*

– *O czym mówiła?*

⁴² *Buddyzm*, red. J. Drabina, Kraków 2004, s. 133, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 1271. *Studia Religioznawcza*, z. 37.

⁴³ *Tamże*.

⁴⁴ H. Murakami, *Koniec Świata...*, s. 9.

– Nie pamiętam, ale wydaje mi się, że ta mowa miała dla niej jakieś specjalne znaczenie.

– Specjalne znaczenie?

– Tak. Jakoś inaczej akcentowała słowa, wydłużała je i skracała. Brzmiało to jak szum wiatru, raz wyżej, raz niżej...

[...] Coś drgnęło w moim sercu.

– To piosenka – powiedziałem.

– Ty też umiesz tak mówić?

– Piosenek się nie mówi, piosenki się śpiewa.

– Więc zaśpiewaj – poprosiła.

Wziąłem głęboki oddech i spróbowałem zaśpiewać, lecz żadna melodia nie przychodziła mi do głowy⁴⁵.

Z czasem Boku nie zważa na to, że nie potrafi grać. Po prostu bierze w ręce harmonię i zaczyna wydobywać z niej akordy. Dziewczyna jest zachwycona – dźwięki przypominają jej szum wiatru, kojarząc się z matką. Miały to być jedne z ostatnich chwil Boku w Mieście przed ucieczką. W momencie jednak gdy widzi łyżę szczęścia dziewczyny, zaczyna się zastanawiać. Stwierdza, że mimo iż traci wspomnienia, ponieważ jego cień już prawie umarł, to bardzo przywiązał się do mieszkańców Końca Świata. Nagle przypomina sobie słowa piosenki, których nie pamiętał Watashi. Utworem tym jest *Danny Boy*. Murakami co prawda nie przywołuje tekstu, jednak jest on kluczowy dla interpretacji powieści. Słowa te sprawiają, że Boku rozumie, dlaczego znalazł się w Końcu Świata.

*Kiedy odgadłem tytuł, melodia i akompaniament jakoś automatycznie wypłynęły spod moich palców. Muzyka wypełniła moje serce i poczułem, że siła, która tak mocno napinała moje mięśnie, gwałtownie słabnie i opuszcza moje ciało. Dopiero wtedy zrozumiałem, jak bardzo spragniony byłem muzyki. Nie słyszałem jej już tak długo, że zapomniałem nawet, czym było to pragnienie. Muzyka rozgrzała moje serce, a oczom przypomniała dawno nie oglądane światło*⁴⁶.

Boku czuje, że opuszczając Koniec Świata, tak naprawdę ucieka przed samym sobą. Miasto, mieszkańcy i wszelkie istoty tam mieszkujące są tylko i wyłącznie tworem jego umysłu. Postanawia pozostać w Końcu Świata, nie chce opuścić ludzi bez serc, których sam stworzył. Ponadto zaczyna wierzyć, że jest sposób, aby przywrócić serce dziewczynie. W momencie gdy zaczął grać i śpiewać *Danny Boy*, jedna z czaszek jednorożca zaczyna się mocniej świecić. Boku wie, że jest to serce dziewczyny, musi tylko odczytać dźwięki jej wspomnień.

Danny Boy to jedna z najpopularniejszych ballad w historii muzyki. Utwór napisany w 1910 r. przez Anglika Frederica Edwarda Weatherly'ego zdobył popularność jako pieśń pogrzebowa. Z czasem stał się również nieoficjalnym hymnem Amerykanów o irlandzkich korzeniach. Na przestrzeni lat utwór wykonywany był przez wielu cenionych muzyków, m.in. Binga Crosby'ego, Jima Reevesa, Johnny'ego Casha, Roya Orbisona, Elvisa Presleya, Erica Claptona. Oto słowa piosenki:

⁴⁵ *Tamże*, s. 267.

⁴⁶ *Tamże*, s. 440.

*Oh Danny boy, the pipes, the pipes are calling
 From glen to glen, and down the mountain side
 The summer's gone, and all the flowers are dying
 'Tis you, 'tis you must go and I must bide.
 But come ye back when summer's in the meadow
 Or when the valley's hushed and white with snow
 'Tis I'll be here in sunshine or in shadow
 Oh Danny boy, oh Danny boy, I love you so.
 And if you come, when all the flowers are dying
 And I am dead, as dead I well may be
 [...]*

*And all my dreams will warm and sweeter be
 If you'll not fail to tell me that you love me
 I'll simply sleep in peace until you come to me.
 I'll simply sleep in peace until you come to me⁴⁷.*

Pożegnanie się na zawsze z własnym cieniem, a tym samym decyzja o pozostaniu w Końcu Świata oznaczają jednocześnie śmierć Watashiego.

Japońska muzyka rozwijała się u boku literatury, współegzystowała z nią. Wędrowni pieśniarze wyśpiewywali znane opowiadania japońskich pisarzy⁴⁸. Można wręcz stwierdzić, że pełniła funkcję służebną wobec innych, tradycyjnych dziedzin kultury (teatr *kabuki*, *bunraku*, *nō*). Paul Varley popularność jazzu, bluesa czy rocka w Japonii uzasadnia brakiem przez stulecia oddzielnej dyscypliny, która stawiałaby muzykę w równym rzędzie, obok innych sztuk. Haruki Murakami, będąc pasjonatem muzyki zachodniej, w pewnym sensie nawiązuje do japońskiej tradycji nierozzerwalności literatury i muzyki. Gdy podczas pisania słucha konkretnego albumu, wspomina o tym również w swym dziele. Za przykład posłużyć może *Kafka nad morzem*. Przez cały okres tworzenia pisarzowi towarzyszyła muzyka Radiohead, a szczególnie album *Amnesiac*, który wpłynął na całokształt powieści. Główny bohater – piętnastoletni chłopiec zwany Kafką – ucieka z domu. Z plecakiem na plecach oraz ze słuchawkami na uszach, wsłuchując się w teksty piosenek Thoma Yorke'a, przemierza wyspę.

Radiohead jako znany na całym świecie angielski zespół na stałe wpisał się w historię muzyki albumami *OK Computer*, *Amnesiac* czy *Kid A*. W przypadku zespołu było trochę tak, jak z dziełem Heideggera *Czym jest metafizyka*, o którym filozof stwierdził, że na Dalekim Wschodzie zostało lepiej zrozumiane⁴⁹. O ile w latach 90. XX w. w Europie

⁴⁷ Tłum. własne: O, Danny, chłopcze, słychać już dźwięk dud / Od wawozu do wawozu i na zboczach gór. / Lato minęło i opadają kwiaty róż, / Ty musisz iść, a ja muszę czekać. / Ale wróć tu, gdy słońce oświeci łąki, / Albo gdy w cichej dolinie zalegnie śnieg, / Będę czekać, czy to w blasku słońca, czy w cieniu, / O, Danny, Danny, tak bardzo cię kocham! / A kiedy przyjdiesz, gdy już wszystkie kwiaty zwiędną / I umrę najlepiej jak będę potrafiła [...] / I moje sny będą cieplejsze i słodsze / Jeżeli nie będziesz bał się powiedzieć, że mnie kochasz / Będę spoczywała w pokoju, dopóki do mnie nie przyjdiesz / Będę spoczywała w pokoju, dopóki do mnie nie przyjdiesz.

⁴⁸ P. Varley, *Kultura japońska*, s. 260–261.

⁴⁹ *Buddyzm*, s. 133.

i USA była to muzyka pasjonatów, o tyle po drugiej stronie globu spotkała dużo więcej entuzjastów. Jako wyraz wdzięczności dla japońskich fanów członkowie zespołu nagrali płytę z jednego z koncertów w Japonii. Zespół zaangażował się także czynnie w pomoc po kataklizmie z 11 marca 2011 r.

Amnesiac, którego słuchał Murakami podczas pisania swej powieści, jest najważniejszym, obok *Kid A*, albumem zespołu. Charakteryzują go dźwięki nieuporządkowane, w zaskakujący sposób schodzące na różne tory. Jeżeli można mówić o postmodernistycznym rozpadzie reguł i zasad w muzyce, to w latach 90. XX w. albumy Radiohead były tego przykładem.

Tak jak dźwięki w utworach Radiohead niespodziewanie rozpraszają się w różne strony, tak życie Kafki zaskakuje na każdym kroku. Chłopiec ucieka przed straszną przepowiednią, według której podobnie jak król Edyp ma zabić swojego ojca i współżyć z matką. Fabuła powieści układa się niczym w starożytnym micie – im bardziej Kafka przed klątwą ucieka, tym bardziej zbliża się ku jej spełnieniu. Tak jak *Tańcz, tańcz, tańcz* jest drugą częścią *Przygody z owcą*, tak *Kafka nad morzem* jest luźną kontynuacją powieści pt. *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. Tu również bohater teleportuje się do drugiego świata. W przeciwieństwie jednak do bohatera z *Końca Świata* chłopiec powraca do rzeczywistości, z której przybył.

Po ucieczce Kafki z domu okazuje się, że jego ojciec został brutalnie zamordowany, a on sam poszukiwany jest przez policję. Chłopiec dociera na wyspę Shikoku, gdzie poznaje pana Ōshimę, pracującego w bibliotece, której kierowniczką jest pani Saeki. Daje ona chłopcu pracę i przydziela mu pokój mieszkalny w bibliotece. Z czasem okazuje się, że pani Saeki jest matką Kafki. W jej gabinecie wisi obraz pt. *Kafka nad morzem*. Murakami nawiązuje tu do Franza Kafki – jednego ze swoich ulubionych pisarzy. Zachodni pisarz odsłaniał system świata biurokracji, a także sytuował w nim jednostkę smutną i osamotnioną. W tym przypadku taką jednostką jest pani Saeki. W powieści spotykamy się ze zjawiskami nadprzyrodzonymi: z nieba spadają sardynki i ostroboki, a jeden z głównych bohaterów rozmawia z kotami. Kafka zaś za sprawą świętego kamienia przenosi się do innej rzeczywistości. Powieść w dużej mierze oparta jest na regule samospełniającej się przepowiedni, z drugiej jednak strony do takiego rozwoju spraw przyczynia się podświadomość głównego bohatera przejawiająca się w snach i wyobraźni, na które nie ma wpływu. Pan Ōshima, nawiązując do znanego myśliciela, w jednej z czytanych książek zanotował: *Wszystko jest kwestią wyobraźni. Nasza odpowiedzialność zaczyna się od wyobraźni. Yeats napisał: „In dreams begin the responsibilities” – doprawdy miał rację. A mówiąc dokładniej, gdzie nie ma wyobraźni, być może nie rodzi się odpowiedzialność*⁵⁰.

Kafka przed snem słucha Prince’a. Baterie w walkmanie wyczerpują się na piosence *Little Red Corvette*. Chłopiec boi się zasnąć. Podświadomość podpowiada mu: *Jakoś uda ci się powstrzymać wyobraźnię na jawie, lecz nie możesz powstrzymać snów*⁵¹. Właśnie podczas snu gwałci siostrę i współżyje z matką.

⁵⁰ H. Murakami, *Kafka nad morzem*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2007, s. 178.

⁵¹ *Tamże*, s. 187.

Bohater zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że wszelkie jego wysiłki są daremne. Jak sam stwierdza – podąża drogą, którą ktoś już za niego wyznaczył. *Innymi słowy, myślę, że sam coś wybrałem, a tymczasem wygląda na to, że to zostało już wcześniej postanowione*⁵². Słowa te potwierdzają tekst piosenki, którą bohaterowi daje do przesłuchania pani Saeki. Utwór nosi tytuł *Kafka na morzem* i podobnie jak w powieści *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* odsłuchanie piosenki jest punktem przełomowym opowieści. Opowiada ona historię pani Saeki i młodzieńca, w którym była bardzo zakochana w młodości, a który zginął podczas strajków. Od tamtej pory pani Saeki miała już nigdy nie być szczęśliwa.

*Ty jesteś hen na krańcu świata
Ja przy kraterze wygasłego wulkanu
[...]
Księżyc oświecła śpiącą jaszczurkę
Z nieba spadają rybki
Za oknem są żołnierze
O skamieniałych sercach
(refren)
Na krześle nad morzem siedzi Kafka
Myśli o wahadle poruszającym świat
Kiedy zamyka się krąg serc
Cień nieruchomego Sfinksa
Staje się nożem
I przebija swoje sny
Palce topielicy szukają kamienia
Który otwiera wejście
Podnosząc rąbek błękitnej szaty
Patrzy na Kafkę nad morzem*⁵³.

Kraniec świata, skostniałe serca żołnierzy, topielica – są odwołaniem do powieści *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. W *Kafce nad morzem* odpowiednikiem topieli, czyli miejsca, gdzie znajduje się punkt przeniknięcia z jednego do drugiego świata, jest magiczny kamień, który poprzez specjalny rytuał odprawiony przez pana Nakatę otwiera bramy do innej rzeczywistości.

Gdy mówimy o topielicy, na myśl nasuwa się jeden z najpiękniejszych utworów Radiohead z płyty *Amnesiac* – *Pyramid Song*, której słowa brzmią:

*I jumped in the river and what did I see?
Black-eyed angels swam with me
A moon full of stars and astral cars
All the things I used to see
All my lovers were there with me
All my past and futures*

⁵² *Tamże*, s. 267.

⁵³ *Tamże*, s. 305-306.

*And we all went to heaven in a little row boat
There was nothing to fear and nothing to doubt
[...]
And we all went to heaven in a little row boat
There was nothing to fear and nothing to doubt*⁵⁴.

TANIEC

Ciągła wędrówka głównych bohaterów, często bez celu, jak też kluczenie wokół sedna sprawy wpisują się nie tylko w filozofię postmodernistyczną, ale również w myśl dalekowschodnią. Zygmunt Bauman, wyodrębniając cztery ponowoczesne wzorce osobowe, wskazuje m.in. na włóczęgę, który stał się metaforą nowego stylu życia⁵⁵. To człowiek, który szuka swego Eldorado, wiedząc jednocześnie, że to nigdy nie nastąpi. O „koczowniczym” trybie życia człowieka ponowoczesnego pisali również Félix Guattari oraz Gilles Deleuze. Francuscy uczeni swą teorię łączący przedstawili jako swoistą mapę, która jest odwracalna i którą można wciąż na nowo rozrysowywać⁵⁶.

Na Dalekim Wschodzie metafora wiecznej wędrówki ukazywana jest wprost, w postaci ogrodów, w których asymetrycznie zaprojektowane liczne ścieżki prowadzą donikąd. Ogród jest miniaturką świata, która ukazuje nie drogi bez wyjścia, ale ścieżki, po których ciągle i bez końca można się przechadzać, ścieżki wzajemnie na siebie nachodzące, odsłaniające wciąż nowe możliwości i perspektywy.

O ciągłym ruchu, tzw. różni (*différance*), w tekście pisał również Jacques Derrida, twórca dekonstrukcjonizmu. Różnia leżąca u podstaw języka nie ma początku ani kresu. Według uczonego istnieje potrzeba zmiany formy i kodu – należy zacząć pisać tak, by móc odsłaniać nowe sensy, przybliżyć się do prawdy, która jest rozproszona i nieuchwytna. Tekst u Derridy staje się bardziej tkanką lub siecią niż strukturą. David Loy z japońskiego Uniwersytetu Bunkyo w swoim artykule pt. *Indra's Postmodern Net* przyrównuje ową strukturę Derridy do sieci Indry, co zostaje opisane w jednej z najpiękniejszych i najważniejszych sutr *mahajany* – *Awatamsace*. Najsłynniejszy mit związany z postacią boga Indry głosi, że pokonał on węża Writrę (*writra* oznacza przeszkodę) symbolizującego kosmiczny chaos. Zwycięzca, którego bronią jest piorun, poprzez swój czyn uwalnia z nieba wody⁵⁷.

Głównym tematem *Awatamsaki* jest opisywanie rzeczywistości, oparte na założeniu, że wszelkie zjawiska się przenikają. Obiekty nie posiadają własnej natury, dlatego

⁵⁴ Tłum. własne. Wskoczyłem do rzeki i co zobaczyłem? / Czarnooki anioł płynął ze mną. / Księżyc pełen gwiazd i gwiazdnych wozów / Wszystkie rzeczy, które widziałem / Wszystkie moje kochanki były tam ze mną / Wszystkie przeszłe i przyszłe / I wszyscy w małej łódce powiosłowaliśmy do nieba / Bez strachu i wątpliwości / I wszyscy w małej łódce powiosłowaliśmy do nieba / Bez strachu i wątpliwości.

⁵⁵ Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzorce osobowe*, [w:] tenże, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Scribd, [online] <http://www.scribd.com/doc/3510054/Bauman-Dwa-Szkice-o-Moralnoci-Ponowoczesnej>.

⁵⁶ Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.

⁵⁷ G. Flood, *Hinduizm. Wprowadzenie*, przeł. M. Ruchel, Kraków 2008, s. 48, *Ex Oriente*.

nie stanowią dla siebie przeszkody. Wzajemne przenikanie nie oznacza jednak utraty indywidualności. Idea ta ilustrowana jest w różnoraki sposób, jednym z nich jest właśnie wspomniana już sieć Indry. Bóg ten, oprócz broni, jaką jest piorun, posiada sieć zrobioną ze sznurów klejnotów. Każdy ze szlachetnych kamieni jest odzwierciedlany przez wszystkie klejnoty, jak też sam je odzwierciedla. Chociaż wzajemnie na siebie oddziałują jednocześnie zachowują swoją odrębność⁵⁸.

W oparciu o tę doktrynę w VII w. powstała w Chinach szkoła *hua-jen tsung*, której założycielem był Tu Fa Szun. W wieku X nastąpił jej schyłek, wprowadzona jednak w 735 r. do Japonii szkoła ta pod japońską nazwą *kegon* przetrwała do dzisiaj. Fa Tsanga – jednego z najwybitniejszych myślicieli w historii buddyzmu – interpretuje Daisetz Teitaro Suzuki, uważający filozofię *kegon* za kwintesencję myśli orientalnej. Pisz on w następujący sposób:

[...] *Ażeby zrozumieć Awatamsakę potrzeba [...] sześciu kontemplacji:*

1. *Spoglądać w spokój Umysłu, do którego wszystkie rzeczy powracają;*
2. *Patrzeć w naturę świata szczegółów, które istnieją z powodu Umysłu;*
3. *Obserwować, że istnieje doskonałe i tajemnicze wzajemne przenikanie się wszystkich rzeczy;*
4. *Obserwować, że nie ma nic tylko Takość, gdzie wszystkie podobne do cieni egzystencje rzucają swoje odbicia;*
5. *Obserwować, że lustro identyczności trzyma w sobie obrazy wszystkich rzeczy, z których żaden nie przeszkadza drugiemu;*
6. *Obserwować, że relacja pana i służących istnieje w jak najbardziej wyczerpujący sposób w całym wszechświecie, tak że kiedy jakiś konkretny obiekt zostaje pochwycony, wszystkie inne są wraz z nim ujęte*⁵⁹.

Jedna z ostatnich części *Awatamsaki* zaś podsumowuje wszystkie powyższe kontemplacje. Mianowicie wszystkie rzeczy są jak echo poruszające się w sposób niekontrolowany, przenikające wielkie przestrzenie całego świata⁶⁰.

Loy zauważa, że przenikanie się wszelkich zjawisk można porównać do gry lub tańca. James Carse obnażył tajemnicę dwóch rodzajów gier: ograniczonej (skończonej) i nieograniczonej (nigdy się niekończącej). W pierwszej bierze się udział po to, aby wygrać, w drugiej najistotniejszy jest sam moment gry. Uczestnik gry pierwszej gra na poważnie, w drugim przypadku gra się dla zabawy. W przypadku gry skończonej zdobywa się laury i tytuły, nieskończona gra wciąż zapewnia graczowi tylko jego własne nazwisko. Kwintesencją słów Carse'a jest jednak końcowe stwierdzenie: *The finite player aim to win eternal life; the infinite player aims for eternal birth*⁶¹. Nieskończona gra zapewnia zatem ciągłość wszelkich rzeczy. Przeznaczeniem ludzkości jest więc nieustanna gra.

Najtrafniejszą metaforę siatki Indry przypisuje się jednak śląskiemu mistykowi Jakobowi Boehme, który porównał ją do melodii odwiecznie wygrywanej przez całą ludz-

⁵⁸ Sangharakszita, *Wprowadzenie do buddyzmu*, przeł. M. Macko, Kraków 2002, s. 431-432.

⁵⁹ *Tamże*, s. 433.

⁶⁰ D. Loy, *Indra's Postmodern Net*, „Philosophy East and West” 1993, Vol. 43, nr 3, s. 486.

⁶¹ *Tamże*, s. 497.

kość, gdzie każdy, jak w orkiestrze, zna swoje miejsce i wie, jak grać, by zachować pełnię harmonii⁶².

Murakami przenikanie się zjawisk, spowodowane nieustannym ruchem, nazwał tańcem, który stał się gwarantem ciągłości świata. Dopóki wygrywana jest melodia ludzkości, dopóty należy tańczyć, trzeba tańczyć, dopóki gra muzyka⁶³.

W opowiadaniu *Wszystkie boże dzieci tańczą* Murakami opisał ekstatyczny taniec głównego bohatera. Akcja opowiadania rozpoczyna się w momencie, gdy Yoshiyo ma 25 lat i w tramwaju spostrzega mężczyznę z obgryzionym prawym uchem. Postanawia go śledzić, wydaje mu się, że jest to jego biologiczny ojciec. W opowiadaniu nie dochodzi do konfrontacji głównego bohatera z mężczyzną. Chłopak jednak nagle znajduje się na boisku baseballowym i doznaje swoistej hierofanii. Zaczyna zadawać sobie pytania: dlaczego śledził nieznajomego?, dlaczego chciał nagle wejść w nową rolę – odkryć karty przeszłości, dogonić *ogon ciemności*⁶⁴? Nagle zaczyna tańczyć, początkowo nie może swego nastroju dopasować do żadnej melodii, dlatego zaczyna tańczyć w rytm przepływu chmur i szumu traw. Zamyka oczy, a na powiekach czuje tylko blask księżyca.

*Wszystkie boże dzieci tańczą. [...] Stawiał kroki, z gracją poruszał ramionami. Jeden ruch sugerował następny, a ten naturalnie łączył się z kolejnym. Jego ciało rysowało wiele kształtów. Taniec miał pewien motyw, wariacje, a także elementy improwizacji. W rytmie zawierał się inny rytm, a między nimi krył się jeszcze jeden, niewidoczny*⁶⁵.

Bohater poprzez taniec połączył się z naturą. Zrozumiał, że najważniejszy jest ruch, który sprawia, że Ziemia się kręci. Wszystko, czego wcześniej się obawiał – przejścia przez gęsty las, w którym ukryte są bestie – przestaje go przerażać. Wszystkie te bestie, które nosi w sobie, może przecież pokonać. Wystarczy tańczyć.

Człowiek poprzez swój umysł i wyobraźnię jest w stanie przenikać różne wymiary, żyć w kilku światach naraz, toczyć walki z podziemnymi potworami. Możliwe jest to jednak tylko poprzez wsłuchiwanie się w dźwięki natury i wykonywanie ruchów zgodnych z rytmem Ziemi. Wielbiący melodię wiatru i żdźbeł traw Yoshiya w trakcie swojego tańca *widział wszystkie ważne punkty tych skomplikowanych połączeń*⁶⁶. O tych właśnie połączeniach mówi Człowiek-Owca, którego Boku spotyka po raz kolejny w powieści *Tańcz, tańcz, tańcz*. Bohater *Przygody z owcą* postanawia odszukać dziewczynę o pięknych uszach. Udaje się więc do znanego mu hotelu Pod Delfinem. Okazuje się, że zmienił się nie tylko właściciel, ale też cały budynek, łącznie z personelem i wystrojem. Recepcjonistka hotelu, w której Boku się zakochał – Yunioshi – po bliższym zapoznaniu opowiada mu o dziwnych zjawiskach na ostatnim piętrze budynku. Boku postanawia to zbadać i wjechać na górę. Gdy wychodzą z windy, światła gasną. Dro-

⁶² *Tamże*, s. 498.

⁶³ H. Murakami, *Tańcz, tańcz, tańcz*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2008, s. 122.

⁶⁴ Tenże, *Wszystkie boże dzieci tańczą*, [w:] tenże, *Wszystkie boże dzieci tańczą*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006, s. 82.

⁶⁵ *Tamże*, s. 84.

⁶⁶ *Tamże*, s. 85.

ga prowadzi do „nieznanych drzwi”, z których wydobywa się słabe światło. Yuniوشي jest przerażona sytuacją, Boku natomiast przeczuwa, że za drzwiami spotka Człowieka-Owcę, istotę z innego świata. Wie również, że nieznajomy pochodzi z rzeczywistości, którą on sam stworzył, dlatego będzie starał się mu pomóc:

– *Co mam zrobić? – powtórzyłem swoje pytanie.*

– *Tak jak przed chwilą powiedziałem, zrobię, co będzie w mojej mocy. Spróbuję cię dobrze połączyć – odparł Człowiek-Owca. – Ale to nie wystarczy. Ty też musisz zrobić wszystko, co w twojej mocy. Nie możesz tylko siedzieć i myśleć. W ten sposób do niczego nie dojdiesz. Rozumiesz?*

– *Rozumiem. Więc co właściwie mam robić?*

– *Musisz tańczyć. Kiedy słyszysz muzykę, musisz tańczyć. Rozumiesz, co mówię? Tańczyć. Ciągłe tańczyć. Nie wolno ci się zastanawiać, po co tańczysz. Nie wolno ci myśleć, co to znaczy, bo to nie ma znaczenia. Jeśli zaczniesz o tym myśleć, zatrzymasz się w tańcu. A kiedy się zatrzymasz, nie będę mógł już nic dla ciebie zrobić. Znikną wszystkie twoje połączenia. Znikną na zawsze. A wtedy będziesz mógł żyć tylko w tym świecie. Stopniowo zostaniesz tu wciągnięty. Dlatego nie możesz się zatrzymać. Nawet jeżeli wyda ci się to strasznie głupie, nie możesz się tym przejmować. Musisz starannie stawiać kroki i ciągle tańczyć. [...]*

Podniosłem głowę i przez pewien czas patrzyłem na cień na ścianie.

– *Ale musisz tańczyć – ciągnął Człowiek-Owca. – I tańczyć jak najpiękniej. Tak, żeby wszystkich zachwycić. Wtedy być może będę mógł ci pomóc. Dlatego musisz tańczyć. Tak długo, jak gra muzyka.*

Muszę tańczyć. Tak długo, jak gra muzyka⁶⁷.

Jeżeli tańczą wszystkie boże dzieci, następuje doskonałe i tajemnicze wzajemne przenikanie się wszystkich rzeczy. Każda jednak poszczególna jednostka poprzez nieustanny ruch nabywa umiejętność przepływania z jednego wymiaru do drugiego. Swoją własną, inny świat, podobnie jak Boku w *Tańcz, tańcz, tańcz*, posiada główny bohater powieści *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. Watashi po tym, jak podczas wyprawy do gniazda Czarnomroków zapada przerażająca do szpiku kości cisza, dostrzega swój własny tańczący cień. Poprzez to zaczyna łączyć się ze swoim drugim „ja”, żyjącym w jego umyśle, a tym samym z Końcem Świata. Cień został bowiem odłączony od Boku i umrze, jeżeli na czas nie uwolni się z murów Miasta. Człowiek-Owca wyraźnie daje do zrozumienia, że najgorsza jest beczynność – taniec sprawi, że wszelkie utracone połączenia, sny i marzenia mogą zostać odzyskane. Trzeba tylko stawiać dokładne i precyzyjne kroki. Watashi poprzez swój tańczący cień odzyskuje dawno utracone wspomnienia. Przenosi się do chwili, gdy ma 10 lat, siedzi na krześle i na ekranie obserwuje własny cień, który bardzo chce mu coś powiedzieć, ale nie może. Chłopiec czuje się bezradny, cień tańczy dalej. Dookoła nikt z dorosłych nie komentuje tego, co się dzieje na ekranie. Po chwili cień się rozprasza, chłopiec czuje się samotny. Wizja się zaciera, a Watashi pozbywa się strachu, jedyne, czego pragnie, to tańczyć i poprzez taniec odzyskiwać odebrane mu wspomnienia.

⁶⁷ Tenże, *Tańcz...*, s. 121-122.

Bohater *Tańcz, tańcz, tańcz* odnosi wrażenie, że Człowieka-Owcy szukał przez całe życie. Często widział jego cień. Pyta o to, dlaczego dopiero w późnej młodości dane mu było go ujrzeć. Dlatego, że już wiele rzeczy utraciłeś – odparł cicho⁶⁸.

CISZA

Roland Barthes w *Imperium znaków* zwraca szczególną uwagę na motyw ciszy i pustki w kulturze japońskiej. Podkreśla, że tak jak człowiek Zachodu bezmyślnie zapełnia przestrzeń, tak na Dalekim Wschodzie nicość i pustka czasem więcej mówią niż zapełniona znakami kartka papieru. Cisza oznacza pełnię języka, możliwą do osiągnięcia w przypadku, gdy emocje są skoncentrowane na doskonałości chwili. Według Barthes'a takie momenty ujęte zostają w poetycką formę *haiku*, która poprzez możliwość przeniesienia odbiorcy w wyższy stan na stałe została powiązana z nauką *zen*. Celem jest wyciszenie *nieustępliwej paplaniny dusz*⁶⁹, a tym samym doznanie *satori*. Barthes uważa, że w Japonii mamy do czynienia bardziej z *muzyką sensów, a niekoniecznie z muzyką dźwięków*⁷⁰.

Muzyka w pisarstwie Harukiego Murakamiego jest wszechobecna, dlatego jeżeli pisarz zwraca uwagę na absolutny brak dźwięku, są to zazwyczaj momenty, które przenoszą bohaterów do innej rzeczywistości. Cisza oznacza śmierć lub też wprawia w stan bliski *satori*.

W *Norwegian Wood* główny bohater przywołuje we wspomnieniach swą ukochaną z czasów młodości. Nie pamięta jej twarzy – pamięta jednak przerażającą ciszę i studnię pośrodku łąki symbolizującą śmierć. *Poza tym panowała cisza. Żadne dźwięki nie docierały do naszych uszu [...] O czym ona wtedy opowiadała? Wiem – o polnej studni. Nie mam pojęcia, czy taka studnia kiedykolwiek istniała. Może to był obraz albo symbol żyjący tylko w myślach Naoko, jak wszystkie inne, które snuła w tym ponurym okresie. [...] Wiedziałem jednak, że studnia jest przerażająco głęboka. Jej głębokość przekracza ramy wyobraźni. W środku panuje ciemność, w której skondensowano chyba całą ciemność świata*⁷¹.

Do symbolu studni powraca Murakami w *Kronikach ptaka nakręcacza*. Opisuje wyschniętą studnię na środku mongolskiej pustyni, w której przez trzy dni przebywa porucznik Mamiya. Niewyobrażalna cisza sprawia, że bohater zaczyna zatracać poczucie rzeczywistości świata i własnego bytu. W pewnym momencie do studni zaczynają docierać promienie słoneczne. *Głęboka cisza i głęboka ciemność*⁷² przerwane zostają czymś w rodzaju objawienia, *satori*. Płacząc, porucznik wyciąga ku górze ręce – czuje, że znajduje się w stanie błogosławionym. Moment ten jednak szybko przemija, studnia znów pogrąża się w ciemności, a porucznika ratuje jasnovidz – kapral Honda. Opuszczenie raz

⁶⁸ Tamże, s. 123.

⁶⁹ R. Barthes, *Imperium znaków*, s. 133.

⁷⁰ Tamże, s. 135.

⁷¹ H. Murakami, *Norwegian Wood*, s. 10.

⁷² Tenże, *Kroniki ptaka nakręcacza*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2005, s. 166.

świata realnego miało już nigdy nie pozwolić bohaterowi zaznać pełni życia. Pozostała tylko PUSTKA.

Koniec Świata⁷³ okrążony jest wielkim murem. Znajduje się tu wielki Las, w którym konary drzew są tak gęste, że nie przebijają się przez nie żadne promienie słoneczne. Przypomina raczej *mroczne dno morza*⁷⁴. Miejsce równie niebezpieczne stanowi topiel, wciągająca istoty, które za bardzo się do niej zbliżyły. *Pomijając „oddech” topieli, wszystko zastygło tu w bezruchu, nawet liście drzew*⁷⁵. Koniec Świata z powieści Murakamiego to miejsce zamieszkałe przez osoby bez serc, które nie potrafią śpiewać, muzyka tu dosłownie pozbawiona jest dźwięków, a wszechobecna okazuje się jedynie emocjonalna pustka. *Nie była to już jesień, ale jeszcze nie zima – taka pusta nieruchoma pora. [...] Przeczucie zimy otoczyło Miasto niewidzialną błoną. Szum wiatru, szmer liści, nocna cisza, nawet odgłos ludzkich kroków – wszystko to, jakby w znowiu, zrobiło się cięższe*⁷⁶.

Akcja natomiast drugiej, równoległej historii z powieści *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* rozgrywa się w futurystycznym Tokio, gdzie władzę sprawują dwie zwalczające się formacje: Fabryka i System. Zarządzają informacją, a nawet sprawują kontrolę nad ludzkimi umysłami. Watashi w swym mózgu przechowuje ważne dla Systemu i przyszłości świata dane. W celach zawodowych musi dostać się do podziemnego laboratorium profesora. Aby tam trafić, musi przebyć drogę przez długi tunel. Tym, co niemal doprowadziło bohatera do postradania zmysłów, był przerażający „dźwięk ciszy”:

Dookoła zapanowała taka cisza, że mogły rozboleć od niej uszy. Niepokoju, jakim wypełniła się ciemność, nie wywołałby żaden najgorszy nawet dźwięk. W stosunku do dźwięku można przyjąć postawę obronną. Ale cisza to zero, to pustka. Otacza nas, ale nie istnieje. Poczulem w uszach klucie, jakie towarzyszy naglej zmianie ciśnienia. Nie mogąc przyzwyczaić się do naglej zmiany sytuacji, moje uszy pracowały jeszcze intensywniej, starały się wychwycić w ciszy jakikolwiek, najdrobniejszy nawet sygnał.

*Ale cisza była doskonała. Dźwięk, którego nagle zabrakło, nie wracał. Staliśmy nieruchomo, wciąż nasłuchując. Spróbowałem przetknąć ślinę, żeby pozbyć się klucia w uszach, ale raczej bez powodzenia*⁷⁷.

Artykuł nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytania: na ile twórczość Harukiego Murakamiego jest postmodernistyczna, a na ile jest konsekwencją głęboko zakorzenionych struktur opartych na filozofii *zen*, konfucjanizmie czy tradycyjnych kategoriach estetycznych. Przeanalizowana rola dźwięku w twórczości Murakamiego ukazała proces reinterpretacji wytworów kultury w zależności od kontekstu, co dało wyraz transkulturowości, a tym samym ugruntowało Wolfganga Welscha koncepcję „idei sieci

⁷³ Zob. tenże, *Koniec Świata...*

⁷⁴ *Tamże*, s. 170.

⁷⁵ *Tamże*, s. 140.

⁷⁶ *Tamże*, s. 166-167.

⁷⁷ *Tamże*, s. 279-280.

kulturowych”⁷⁸. Jednocześnie twórczość japońskiego pisarza wskazuje na istnienie licznych punktów wspólnych myśli postmodernistycznej i dalekowschodniej, co wyznacza niewątpliwie interesujący horyzont w zakresie badań kulturoznawczych.

BIBLIOGRAFIA

- Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, *Cultura*.
- Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzorce osobowe*, [w:] tenże, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Scribd, [online] <http://www.scribd.com/doc/3510054/Bauman-Dwa-Szkice-o-Moralnoci-Ponowoczesnej>.
- Benedict R., *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2003, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.
- Blocker H.G., Starling Ch.L., *Filozofia japońska*, przeł. N. Szuster, Kraków 2008, *Ex Oriente*.
- Buddyzm, red. J. Drabina, Kraków 2004, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, 1271. *Studia Religioznawcza*, z. 37.
- Buruma I., *Misjonarz i libertyn. Eros i dyplomacja. Polityka na Wschodzie i Zachodzie*, przeł. P. Rosne, Kraków 2005.
- Dialog i akulturacja. Judaizm, chrześcijaństwo i islam*, red. A. Pankowicz, S. Bielański, Kraków 2007.
- Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, *Estetyki Świata*.
- Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004.
- Flood G., *Hinduizm. Wprowadzenie*, przeł. M. Ruchel, Kraków 2008, *Ex Oriente*.
- Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, *Biblioteka Fundacji im. Takashimy*.
- Loy D., *Indra's Postmodern Net*, „Philosophy East and West” 1993, Vol. 43, nr 3.
- Mathews G., *Supermarket kultury. Kultura globalna a tożsamość jednostki*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2005, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.
- Murakami H., *Kafka nad morzem*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2007.
- Murakami H., *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*, przeł. A. Horikoshi, Warszawa 2007.
- Murakami H., *Kronika ptaka nakręcaacza*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2005.
- Murakami H., *Norwegian Wood*, przeł. D. Marczevska, A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006.
- Murakami H., *Pan Żaba ratuje Tokio*, [w:] tenże, *Wszystkie boże dzieci tańczą*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006.
- Murakami H., *Przygoda z owcą*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006.
- Murakami H., *Tańcz, tańcz, tańcz*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2008.
- Murakami H., *Wszystkie boże dzieci tańczą* [w:] tenże, *Wszystkie boże dzieci tańczą*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2006.

⁷⁸ Zob. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] *Estetyka transkulturowa*.

- Paleczny T., *Subkultury czy postsubkultury młodzieżowe? Pomiędzy buntem a odmiennością*, Kraków 2012, *Biblioteka Edukacyjna*, 4.
- Rubin J., *Haruki Murakami i muzyka słów*, przeł. W. Górnaś, red. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 2008.
- Sangharakszita, *Wprowadzenie do buddyzmu*, przeł. M. Macko, Kraków 2002.
- Tokarski S., *Orient i kontrkultury*, Warszawa 1984.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.
- Tubielewicz J., *Japonia zmienna czy niezmienna?*, Warszawa 1998, *Biblioteka Fundacji im. Ta-kashimy*.
- Wilkożewska K., *Czym jest postmodernizm?*, Kraków 1997, *Nauka dla Wszystkich*, 484.
- Wilkożewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000.
- Wowczuk W., *Nowe oblicze starej tradycji. Chiny – Japonia*, Białystok 2003.
- Varley P., *Kultura japońska*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2006, *Ex Oriente*.

Mgr Anna DUDA – absolwentka kulturoznawstwa międzynarodowego oraz zarządzania kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie studentka Wydziałowych Kulturoznawczych Studiów Doktoranckich UJ.