

Ewa Górecka  
Bydgoszcz

## Oswoić inne – Tokio w *Japońskim wachlarzu* Joanny Bator

Na początku *Imperium znaków* Roland Barthes, pisząc o Japonii, podkreśla, że w istocie będzie raczej próbował nie tyle ją opisać, ile przedstawić jako system. Francuski semiolog zauważa:

Mogę też, nie roszcząc sobie prawa do przedstawiania lub analizowania rzeczywistości (są to główne cechy zachodniego dyskursu), zaczerpnąć z któregoś miejsca świata (*stamtąd*) pewną liczbę rysów bądź rys (w zależności od tego, czy mówimy o grafice czy języku) i rozmyślnie stworzyć z nich system. System, który nazwę: Japonia (Barthes 1994, 47).

Wypowiedź Barthes'a, poprzedzająca jedno z najciekawszych rozważań poświęconych Japonii, odsłania niezwykle istotny problem, na jaki napotykają wszyscy, którzy niezależnie od perspektywy badawczej lub celu, podejmują próbę przyjrzenia się temu krajowi i jego kulturze. W podobnym tonie wypowiadał się Claude Lévi-Strauss, który wielokrotnie w swych szkicach pt. *Druga strona księżycy. Pisma o Japonii* podkreśla trudności towarzyszące badaniu Kraju Kwitnącej Wiśni reprezentantowi innej kultury, zwłaszcza nieznającemu języka (Lévi-Strauss 2013, 12).

Kłopoty z badaniem i opisaniem Japonii akcentowane są również przez Joannę Bator, dla której kraj ten stał się nie tylko miejscem prowadzenia badań, ale niezwykle przygodą, inspiracją, a także miejscem coraz częstszych pobytów. Stypendium autorki umożliwiające jej dwa lata badań i pracy na Uniwersytecie Tokijskim zaowocowało niezwykle relacją – opowieścią kulturoznawczyni i filozofki o miejscu dla wielu z nas odległym, egzotycznym i postrzeganym przez pryzmat uformowanych na Zachodzie matryc – XIX-wiecznych<sup>1</sup> – jako

---

<sup>1</sup> Szczególne zainteresowanie Japonią pojawiało się na Zachodzie w latach 60. i 80. XIX wieku.

kraj gejsz, zielonej herbaty, Madame Butterfly (zasługa Pucciniego) oraz współczesnych rozwiniętych technologii. Jak dalece powierzchowne są te wyobrażenia, wykazała Ruth Benedict (Benedict 1999), a także wcześniej przywołani Barthes i Lévi-Strauss. W relacji Bator, którą sama autorka określa jako „przewodnik osobisty i subiektywny”<sup>2</sup> (JWP, 7), podobnie jak w szkicach semiologa i antropologa, ważne miejsce zajmują próby opisanego Tokio. Z pozoru oczywiste zamierzenie okazuje się jednak nadzwyczaj trudne. W tradycji opowieści o podróży deskrypcja odwiedzanych miast, w szczególności stolic, ma długą historię<sup>3</sup>. Okazuje się jednak, że w przypadku relacji z Japonii uformowane konwencje nie do końca są przydatne. Stolica Kraju Kwitnącej Wiśni jest bowiem miastem tak niezwykłym, ukształtowanym w sposób tak odmienny do przyjętych w kulturze Zachodu, że aparat pojęciowy – czy to religioznawczy, historyczny czy urbanistyczny oraz topika architektoniczna (Czermińska 2005), funkcjonująca w ekfrazach, wymagają wsparcia w zdolnościach językowych autorów. Nie bez powodu zatem w relacji Bator jeden z rozdziałów zatytułowany jest *Tokio jest jak Mars*. Skojarzenie z inną planetą nie jest przypadkowe. Obecna stolica Japonii<sup>4</sup> różni się od znanych ludzom Zachodu na tyle, że problemy z jej opisem wymagają wsparcia obrazem. Bator, podobnie jak Barthes, deskrypcje wzbogaca fotografiami oraz rysunkami, co uznać można za przejaw nieufności wobec własnych opisów i brak wiary w wyobraźnię czytelników. Autorka pisze:

Jak opisać miasto niemożliwe? To pytanie, z którym musi się zmierzyć każdy gaijin, któremu przyjdzie do głowy pomysł uchwycenia w słowa czegoś, co z każdej sieci opisu wymyka się szybciej niż rękę (JWP, 32).

Sformułowania te, analogiczne do zawartych w wypowiedziach innych autorów (Banachowie 1973; Tomański 2011), być może będą współtworzyły topikę wstępu opowieści o Tokio, jeśli się kiedyś taka ukształtuje – relacji o mieście, które człowieka Zachodu wprawia w osłupienie.

Przyjrzymy się temu, co w stolicy Japonii intryguje Bator szczególnie i co najmniej i najbardziej przypomina zachodnie stolice, zatem też wymaga różnego opisu. Uwagę skupimy tylko na tych aspektach architektury (Eco 1996, 199 i n.), które uchwytnie są wzrokowo dla przechodnia, rezygnując

<sup>2</sup> J. Bator, *Japoński wachlarz. Powroty*, Warszawa 2012 (dalej: skrót JWP).

<sup>3</sup> Tak robił zarówno Herodot, jak i Marco Polo.

<sup>4</sup> Stolicę przeniesiono z Kioto do Tokio w 1868 roku.

z powodu obszerności materiału, z prezentacji tego, co dotyczy wnętrza, by w ten sposób zobaczyć Tokio oczami przemierzającej się autorki.

W pierwszej kolejności zacznę od pojawiających się w *Japońskim wachlarzu* refleksji ogólnych na temat tego miasta. Nie będę jednak zajmowała się wzmiankami na temat jego położenia geograficznego, ponieważ te nie wymuszają na autorce szczególnego wysiłku w opisie. Do najciekawszych określeń Tokio, jakie znajdziemy w książce Bator, należy zdanie rozpoczynające jeden z podrozdziałów. Czytamy w nim:

Miasto gęste, prawdziwa semiotyczna dżungla, miasto wspaniałe, miasto pandemonium (JW, 36).

Bogactwo skojarzeń oraz sugestywność wyłaniających się z tych słów obrazów wskazują zarówno na szerokie horyzonty intelektualne oraz wyobraźnię autorki, jak i na jej ambiwalentny stosunek do Tokio. Pierwsze dwa człony zdania z jednej strony pozornie implikują skojarzenia z dziką przestrzenią natury. W zasadzie już te trzy epitety wskazują na znaczącą odmienność Tokio w oczach pisarki. Wypełnione *spatium* przywodzi na myśl dziewiętnastowieczne opisy wielkich miast, które jawiły się tak, jak Słowackiemu Paryż, jako potwory (Caillois 1969; Miłosz 1990, 189-197), które mają światłem i urodą centrum, by zarazem zagrażać obcością w tłumie i brzydotą ciemnych zaułków oraz biednych przedmieść. „Gęste” miasto jest zatem przestrzenią nieprzyjazną niezależnie od tego, czy autorka epitet ten odnosi do urbanistyki, czy zaludnienia. W obu bowiem przypadkach określenie to ma wydźwięk pejoratywny – ewokuje bowiem obraz przepelnienia, nadmiaru, które dla człowieka wychowanego w kulturze Zachodu zawsze wywołują negatywne skojarzenia. Wystarczy przywołać ustalenia E.T. Halla, wskazującego w koncepcji proksemiki na odmienne postrzeganie przestrzeni w różnych kręgach kulturowych. Dla Europejczyka, jak pamiętamy, dystans publiczny (niewymagający zaangażowania) w fazie bliższej obejmuje odległość od 3,6-7,5 m (Hall 1997, 157-158), co w Tokio liczącym ponad 30 mln mieszkańców, trudno zachować. Japończycy zaś, twierdzi Hall, w pewnych warunkach lubią tłok (Hall 1997, 193). Tak więc liczna obecność innych w tym mieście zdaje się doznaniem trudnym.

Drugi człon zdania uznać można za jeszcze ciekawsze określenie Tokio. Gdy Bator mówi o *Prawdziwej semiotycznej dżungli*, aktualizuje znacznie szersze konteksty. O ile nazwanie miasta gęstym opiera się na odwołaniu do do-

świadczenia zmysłowego (Hall 1997, 59-86) danego każdemu<sup>5</sup>, o tyle dopatrzenie się w nim *znakowego lasu* zasadza się na konkretnej, wyspecjalizowanej wiedzy humanistycznej. Nie każdy przecież nawet wie, czym zajmuje się semiotyka, tym bardziej więc nie musi skojarzyć tego określenia z ważną dla badań nad kulturą japońską pracą Rolanda Barthes'a o znaczącym tytule *Imperium znaków*. Przywołane tu sformułowania z pozoru odnoszą się do natury – kontradykcji dla miasta – przestrzeni wyrwanej jej przez człowieka i uporządkowanej według zasad przez niego przyjętych. *De facto* zarówno gęstość, jak semiotyczny charakter Tokio wskazują właśnie na człowiecze działania, które jednak nie dla wszystkich są tożsame z oswojeniem. Jeśli bowiem Yi-Fu Tuan wskazuje, że miejsce jest *spatium* uczłowieczonym, postrzeganym jako bezpieczne, warunkującym uczucie wolności (Yi-Fu Tuan 1987, 13), to dżungla znaków przywodzi na myśl przestrzeń budzącą odmienne wrażenia: zagubienia i niezrozumienia.

Jeszcze większą ambiwalencję w odbiorze stolicy Japonii odsłania współwystępowanie określeń „wspaniałe” i „pandemonium”. Zestawienie ich zaskakuje – pandemonium może oznaczać zarówno państwo – królestwo szatana i demonów (Szymczak 1979, 591; Kopaliński 1985, 826), jak i w znaczeniu przenośnym – miejsce naznaczone chaosem, anarchią oraz bezładem (Szymczak 1979, 591). Przyjąwszy sens metaforyczny tego słowa, można zauważyć, że przestrzeń pozbawiona harmonii nie jest zwykle uznawana za przyjazną i piękną! Stwierdzenia te wydają się tym bardziej aporyczne, że w tradycji kultury, zwłaszcza w obrębie religioznawstwa, panuje pogląd, że odwiecznym obyczajem jest tworzenie osad polegające na powtarzaniu boskiego aktu stworzenia. Taki właśnie proces omawia Eliade, wskazując, że w wielu kulturach przebiega on w podobny sposób – przez wyznaczenie *axis mundi* oraz *omphalos* (Eliade 2000, 390 i n). Przestrzeń konsekrowana nie może zatem być tożsama z pandemonium.

Przywołane tu zdanie wytycza kierunek przyglądaniu się obrazowi Tokio w relacji Bator. Ogromne miasto, oglądane z wież widokowych wywołuje skojarzenie z oceanem – bezbrzeżnym, błyszczącym, pozbawionym granic. Bator pisze: „Rozięga się po horyzont z każdej strony i nigdzie nie ma końca; nie do ogarnięcia” (JWP, 57)<sup>6</sup>. Poruszanie się w nim wymaga zatem dobrej orien-

<sup>5</sup> Hall wskazuje na istotną rolę receptorów przestrzennych (oczu, uszu, nosa, wśród nich bezpośrednich: skóry i mięśni).

<sup>6</sup> Spostrzeżenie to jest niezwykle cenne, ponieważ odsłania ważną, jak pisze Ken-ichi Sasaki, cechę japońskich miast, którym „brakuje zamknięcia przestrzeni”. Badacz ten zaznacza też brak poczucia całości, co odróżnia miasta zachodnie od japońskich. Zob. Ken-ichi Sasaki 2003, 218.

tacji, a ta dla przybysza zawsze wspierana jest mapą. Pośredniczy ona pomiędzy przestrzenią jako tekstem oraz tekstem wypowiedzianym na jej temat (Woźny 2001, 40). W takim ujęciu mapa jest tekstem, który – jak twierdzi Ewa Rewers – posługuje się kodem posiadającym jedynie słownik, pozbawiony jest zaś składni, ponieważ nie służy opowiadaniu o przestrzeni, które wymagałoby zachowania linearności typowej dla narracji historycznej, ale opisaniu *spatium* eksponującemu równoczesność (Rewers 1996, 34). Sporo mówi o tym etymologia słowa mapa – łac. *mappa* oznaczało pierwotnie serwetę, ale *mappa mundi* – płótno z obrazem świata (Woźny 2001, 41) lub jego wyobrażeniem<sup>7</sup>. Mapa jest przedmiotem lektury tożsamej, według Rewers, z wstępnym etapem *tekstualizacji przestrzeni* (Rewers 1996, 35). Mapa, obok przewodnika, stanowiąca tradycyjny ekwipunek podróżnika, we współczesnym Tokio także zmienia charakter. Opisując przestrzeń inaczej zorganizowaną, odbiega od znanych wcześniej. W *Japońskim wachlarzu* już mapa sygnalizuje odmienność miasta i przekształca się w tekst o przestrzeni labiryntowej. W opowieści Bator czytamy:

W ręce ściszałam zupełnie nieprzydatny na początku atlas Tokio. Na moje oko każda strona wyglądała tak, jakby mapę europejskiego miasta ktoś pociął w niszczarce do dokumentów i posklejał na chybił trafił (JWP, 32).

Idąc tropem wyznaczonym przez poststrukturalistyczną filozofię kultury, można dostrzec, że mapa Tokio jest tekstem dla Europejki niespójnym, a więc w konsekwencji nieczytelnym, co sprawia, że jej podstawowa funkcja nie zostaje spełniona. Mapa jednak w stolicy Japonii okazuje się z czasem absolutnie niezbędna, w powszechnym użyciu, ale znacznie odbiegającym od przyzwyczajień ludzi wychowanych w kulturze Zachodu. O ile bowiem korzystamy z dzieł kartografów często, o tyle sami sporadycznie je tworzymy. W Tokio zaś umiejętność ich rysowania – szybkiego i w gruncie rzeczy dość precyzyjnego jest wyższą koniecznością, ponieważ miasto, jak notuje Bator, zbudowane jest i rozwija się na wzór plastra miodu (JWP, 60), zorganizowanego wokół stacji metra. Dotarcie do konkretnego miejsca staje się nie lada wyczynem, tym bardziej że Japończycy zrezygnowali z nazw ulic poza wielkimi arteriami, a numeracja nie opiera się na systemie numerów parzystych i nieparzystych, lecz

<sup>7</sup> Warto jednak przytoczyć definicję mapy, jaką sformułował Clüvers (*Introduction in Universam Geographiam*, Amsterdam 1697, s. 59), akcentujący jej wyobrażeniowy charakter: „Mappa seu charta geographica est pictura, qua situs Terrae vel ejus partes in plano artificiose describuntur” (Stoichita 2011, 208).

kolejności pojawiania się budowali. Jak zatem znaleźć konkretny adres? Japońska organizacja przestrzeni, struktura urbanizacji Tokio oraz inne obyczaje okazują się trudne nie tylko w praktyce, ale także w próbach opisu miasta. Bator poświęca rysowaniu mapek fragment opowieści, by uzmysłowić odbiorcom, jak innym tworem jest Tokio. Miejsce – cel jawi się w niej jak centrum labiryntu, ale już adres, którego kolejne nazwy i numery oznaczają dzielnicę, jej sektor, obszar obejmujący kilkanaście domów, wreszcie właściwy dom i mieszkanie, wzbudza twogę Europejczyka. Odręczna mapka, stały element tokijskiej codzienności, jest więc prywatnym tekstem, stanowiącym jednocześnie fragment większej całości, przeznaczonym dla konkretnego czytelnika w określonym czasie, do jednorazowej lektury. Podobne spostrzeżenia odnajdujemy w *Imperium znaków* Barthes'a. Francuski semiolog mapki te uznaje za „system orientacyjny, swego rodzaju wyciąg geograficzny” (Barthes 1999, 85), który stale wymaga wsparcia percepcją wzrokową<sup>8</sup>. Konieczność i niewystarczalność mapek stanowi dobitne świadectwo odmienności urbanistycznej Tokio, a ich wyjątkowość autorzy prezentują na zamieszczonych w swych książkach ilustracjach. Wątpliwa przydatność mapy całego miasta jest tropem jego rozległości, ale też sygnałem braku centrum w takim rozumieniu, jakie uformowało się w kulturze Zachodu, co okazuje się źródłem dyskomfortu dla turystów i pisarzy próbujących miasto opisać. Ich przyzwyczajenia związane z organizacją przestrzeni są zupełnie inne. W tradycji Zachodu centrum jest obszarem sakralizowanym (Eliade), pełni funkcję symboliczną (Eliade 2000, 396-408) i ma społeczny charakter. W doświadczeniu Europejczyka jest ono często tożsame z rynkiem lub agorą oraz umieszczonymi tam świątyniami i ratuszami. Takie wyobrażenia kolidują z tym, co zastajemy w japońskiej stolicy. Centrum jest wprawdzie, zgodnie z tradycją, nacechowane aksjologicznie (Ken-ichi Sasaki 2003, 230)<sup>9</sup>, ale niedostępne<sup>10</sup>. Jego odmiennność sprawia trudności w deskrypcji. Bator ujmuje to w taki oto sposób:

Symboliczne centrum Tokio to nie budynek czy ich kompleks, lecz wielki las, enklawa zieleni, wśród której znajduje się niewidoczna siedziba cesarza.

<sup>8</sup> Stwierdza on: „To miasto można poznać tylko przez działanie typu etnograficznego: trzeba się w nim orientować nie za pomocą książki czy adresu, ale chodzenia, wzroku, przyzwyczajenia, doświadczenia” (Barthes 1999, 87).

<sup>9</sup> Podkreśla się, że w miastach japońskich niezbyt mocno zaznaczały się dośrodkowe siły centryczne.

<sup>10</sup> Pałac można zwiedzać dwa razy w roku (23 grudnia i 2 stycznia, od 9.00 do 15.00). W przewodnikach po Japonii podkreśla się, że zobaczenie siedziby cesarza należy do największych atrakcji (Rudtheford 2006, 155; Ken-ichi Sasaki 2003, 218).

Teren ten widziany z góry sprawia wrażenie tak odizolowanego od reszty miasta, jakby pochodził z jakiejś innej przestrzeni i wrzucony został w Tokio dzięki komputerowej technice. Żadna go droga ani nie przecina, ani nie łączy z betonową dżunglą. Gęsta, nieskażona zieleń i zupełna pustka to dominujące cechy miejsca, gdzie mieszka *tennō*, czyli Niebiański Władca (JWP, 58).

Nietrudno dostrzec, że pisarka zмага się z opisem, w którym sygnalizuje to, co przypomina jej znane: symboliczne znaczenie centrum (cesarza w Japonii uznawano za potomka bogini słońca Amaterasu)<sup>11</sup>, by w ten sposób uwydatnić inne: jego pustkę. To, co najbardziej komplikuje ten obraz, to niemożność opisanego pałacu: jego architektury, jego wnętrza, widoku w perspektywie. O architekturze dowiadujemy się jedynie, że:

Nazwa „Pałac Cesarski” odnosi się do raczej skromnej co do wielkości i całym nową budowlą wzniesionej po wojnie (JWP, 59).

Niedostępna siedziba cesarza nie jest przeznaczona do oglądania<sup>12</sup>, a w konsekwencji także opisanie, więc miejsce, które w tradycji Zachodu zajęłoby jej bogata w architektoniczne szczegóły deskrypcja, zostaje zajęte przez opis otoczenia. W podobny sposób o centrum pisze Barthes, do którego Bator się odwołuje. Zauważa on, że:

[...] wszystkie miasta są koncentryczne; ale też stosownie do ruchu metafizyki zachodniej, dla której każde centrum jest miejscem prawdy, centrum w naszych miastach jest zawsze pełne: miejsce naznaczone; to w nim zbierają i się streszczają wartości cywilizacji: duchowość (kościół), władza (urzędy), pieniąż (banki), handel (wielkie sklepy), słowo (agory: kawiarnie i promenady); iść do centrum – to spotkać „prawdę” społeczną, to uczestniczyć we wspaniałej pełni „rzeczywistości”. Miasto, o którym mowa (Tokio), przedstawia niezwykle paradoks: posiada oczywiście centrum, ale jest ono puste (Barthes 1999, 82).

Skoro nie można opisać centrum – nie można bowiem opisać pustki, pisarce konfrontują tę lukę w obrazie miasta z przedstawieniem jej okolic uzupełnianym interpretacją o charakterze semiotycznym.

W konsekwencji w *Japońskim wachlarzu* o architekturze Tokio najwięcej wspomina autorka, pisząc o zmiennej strukturze miasta. Bator określa go jako

<sup>11</sup> Trzeba jednak przypomnieć, że po kapitulacji Japonii cesarz Hirohito obwieścił w cesarskim reskrypcie, że nie jest już bogiem (Bator 2012, 48; Benedict 1999, 50-77).

<sup>12</sup> Z zewnątrz zaś chroni ją mur, a przyglądanie się jej z wież widokowych jest w złym tonie.

palimpsest, co, jak się zdaje, doskonale oddaje jego charakter<sup>13</sup>. Nakładanie się przestrzeni (także w orientacji wertykalnej – wielopoziomowe stacje metra i centra handlowe), kontaminacja stylów oraz współwystępowanie *sacrum* i *profanum*, tworzą *spatium* niezwykle. Tokio w deskrypcji Bator jest również miastem naznaczonym nietrwałością, która mocno zaznacza się przy opisie architektury. Cecha ta w tradycji Zachodu jest waloryzowana negatywnie, w kulturze japońskiej zaś sytuowana jest w obrębie ważnych cech estetyki, obok sugestii, nieregularności i prostoty (Keene 2003, 49-61). Nietrwałość, zajmująca eksponowane miejsce w aksjologii japońskiej, uwarunkowana jest różnymi czynnikami: religią (buddyzm, shinto), położeniem geograficznym oraz klimatem. Nietrwałość<sup>14</sup> lub przelotność są w tradycji japońskiej ważnymi komponentami piękna, zawsze pozostającego w związku z czasem (Ching-Yu Chang 2003a, 65). Przemijanie zawsze jest w tradycji japońskiej wartością, a kategorie *mono-no-aware* („smutek rzeczy”) (Ching-Yu Chang 2003a, 66; Kubiak Ho-Chi 2009, 53, 267) i *mujō* (buddyjskie poczucie nietrwałości) (Kubiak Ho-Chi 2009, 33, 48, 268) – istotnymi elementami estetyki, ujawniającymi się również w architekturze. Tak odmienne poczucie piękna, historia oraz warunki przyrodniczo-geograficzne sprawiły, że architektura Tokio budzi zaskoczenie i okazuje się trudna do opisania. W relacji Bator na plan pierwszy wysuwają się dwie jej cechy, zupełnie inne, niż spodziewalibyśmy się jako uczestnicy kultury Zachodu. Pierwsza z nich to zmienność, druga to estetyka *kawaii* – współczesna, charakterystyczna dla Japonii, oczekująca kiczem.

Zmienność ta jest przez Bator opisywana w kategoriach kultury Zachodu, ale niekiedy autorka nie może się obejść bez odwołania się do estetyki japońskiej. Stąd też możemy przeczytać, że: „Zmiana, fluidalna właściwość wody, trwałość w nietrwałości tworzą megapolis, przez niektórych zwanym Miastem Przyszłości” (JWP, 36). Jednak już w pierwszych relacjach pisarka odnotowuje współwystępowanie *sacrum* i *profanum* oraz śladów starej architektury w większości nowej tkance miasta. W Asakusie (dzielnica) spostrzeża, że ta część miasta:

<sup>13</sup> Ewa Rewers, pisząc o ontologii śladów i pustek, wskazuje, że miasto jest źródłem różnych doświadczeń – estetycznych i religijnych, które nie zawsze mają wyłącznie tekstualny charakter. Miasto jest traktowane wówczas, pisze badaczka, jako „przestrzeń hybrydyczna: tekstowo-semiotyczna i śladowo-palimpsestowa zarazem. Miasto zatem jako tekst, który dano nam do odczytywania i wymazywania” (Rewers 2005, 33).

<sup>14</sup> Za paradoks uznać należy fakt, który przytacza również Bator (Bator 2012, 47), że to w Japonii zachowały się najstarsze budowle świata.



[...] była kiedyś kipiącym życiem centrum shitamachi, tradycyjnego „dolnego miasta”, a dziś kurczy się pod naporem nowoczesności, duszona wielkimi budynkami ze stali i szkła. Turyści i tokijczycy ciągle jednak tłumnie tu przyjeżdżają za względu na słynną świątynię Sensōji, poświęconą Kannon, bogini miłosierdzia. Dla wielu prowadząca do niej majestatyczna i zdobna w wielkie czerwone latarnie Kaminarimon, czyli Brama Boga Burzy, pozostała symbolicznym wejściem do shitamachi (JWP, 32-33).

Fragment ten dobrze ilustruje palimpsestową strukturę miasta oraz trudność w jej oddaniu. Autorka zawiązkowy opis (Sławiński 2000, 219-221) przeplata opowiadaniem. W tej skromnej deskrypcji pojawiają się jednak elementy niezwykle ważne dla starej i nowej architektury. Brama, kolor latarni to charakterystyczne komponenty starych japońskich budowli<sup>15</sup>. Pomimo pominięcia detali architektury świątyni buddyjskiej (Kubiak Ho-Chi 2009, 186-191), zestawienie tych dwóch zaledwie elementów (budowli, barwy) z obrazem budynków ze szkła i stali okazuje się bardzo sugestywne dla opisu architektury miasta. Wyliczenie materii, z której powstały nowe, niedookreślone pod względem funkcji i kształtu, budynki, doskonale oddaje zmiany w estetyce. Kilkanaście stron dalej odnajdujemy wzmiankę autorki o estetyce *wabi*. Pisząc o przeżytych w Tokio trzęsieniu ziemi, Bator sporo uwagi poświęca roli rzemiosła i materiałów w tradycyjnym budownictwie japońskim, dla którego *wabi* stanowiło pomost pomiędzy pięknem a warunkami stwarzanymi przez naturę. „Piękno szlachetnego ubóstwa”<sup>16</sup> w starej architekturze manifestowało się, jak pisze Bator, w „umiarze, skromności i prostocie” (JWP, 47) oraz stosowanych materiałach – drewnie i bambusie. Dodaje jednak z niepokojem, że „Estetyka *wabi* uległa degeneracji, a zmasakrowana wojenną klęską tożsamość kulturowa wyobcowwała się z pejzażu” (JWP, 52). Architektura Tokio okazuje się pełna sprzeczności. Stała przebudowa, której dynamikę pisarka sygnalizuje za pomocą metafor implikujących obraz niepokojącego wyrastania, rozrastania się i przytłaczania starych budowali przez nowe (napór, duszenie – JWP, 33; wyrastanie i znikanie – JWP, 49; pogrążenie – JWP, 53; uwięzienie – JWP, 105), sprawia wrażenie chaosu i to on wysuwa się w tej opowieści na plan pierwszy. Stara architektura Tokio pojawia się kilkakrotnie, ale po jej szczątkowej deskrypcji niemal zawsze następuje wzmianka o zachodzących już zmianach.

<sup>15</sup> Warto przypomnieć, że wspomniana brama jest repliką z 1960 roku, umieszczoną w miejsce spalonej w 1860 roku (Rutherford 2006, 169).

<sup>16</sup> Mogło się ujawniać w literaturze, kaligrafii, malarstwie, ogrodnictwie, kompozycjach kwiatowych, w ceramice oraz ceremonii herbacianej. Por. Kubiak Ho-Chi 2009, 65-68.

Bator częściej wzmiankuje o charakterze starej budowali. Tak się dzieje np., gdy wspomina o moście Nihonobashi:

Wzniesiony w XVII wieku wielokrotnie później przebudowywany był symbolem okresu Edo; uważano go za umowne miejsce początku podróży do wszystkich zakątków Japonii, Nihonobashi był sercem Nihonu. Tymczasem w latach sześćdziesiątych, gdy Japonia przygotowywała się do igrzysk olimpijskich Nihonobashi przykryto biegnącą na estakadzie autostradą, pogrążając jedno z najpiękniejszych miejsc dawnej stolicy w cieniu betonu (JWP, 52-53).

W *Japońskim wachlarzu* nie odnajdziemy też rozbudowanych opisów sintoistycznych i buddyjskich świątyń, pomimo że autorka wspomina o ich niezwykłym dla Europejczyka usytuowaniu w przestrzeni miasta – mogą znajdować się np. tuż obok popularnych w Japonii automatów z napojami.

Czytamy:

Po drodze przez te strefy ciszy czasem zdarzy się chram sinto albo buddyjska świątynka, w której akurat trwa jakaś uroczystość, kieszonkowej wielkości park pełen (trzech) kwitnących śliw i zupełnie bezлюдny, zapraszający, by w spokoju pokontemplować ich piękno, albo plac zabaw z całym stadem pleksioglasowych potworów, wykonanych z przerażającym nawet dla dorosłych realizmem (JWP, 63).

Przywołany fragment wskazuje, że pisarkę bardziej niż szczegóły dawnej architektury intryguje struktura *spatium* Tokio oparta na przenikaniu się *sacrum* i *profanum*, starego i nowego oraz odstępstwa od estetyki *wabi*. Stąd też często zwraca ona uwagę na tradycyjne materiały budowlane jak bambus i drewno oraz kolidujące z nimi beton, szkło i metal. Pisząc o powojennej przebudowie miasta, Bator zauważa, że:

Jedna po drugiej pojawiały się nowiutkie świątynie, w których lśniły świeżo wypolerowanym kamieniem bóstwa prastarej religii, kolejne linie metra rozwijały się jak nić z kłębka, wokół nich, nad nimi i pod nimi otwierano sklepy, bary i restauracje (JWP, 49).

Całościowe ujęcie architektury japońskiej stolicy sprawia, że uwaga czytelnika zostaje skierowana ku zmieniającej się panoramie miasta. W tradycji lokalnej organizację przestrzeni determinowała orientacja horyzontalna. Źródłem tej preferencji poszukiwać należy w uwarunkowaniach geograficznych (trzęsienia ziemi) i klimatycznych (tajfuny), ale również w stosunku Japończyków

do natury, z którą, jak pisze Ching-Yu Chang, pragną pozostać w harmonijnym współżyciu (Ching-Yu Chang 2003b, 208), kojarząc porządek wertykalny z hierarchiczną strukturą władzy. Można więc uznać, że takie zainteresowanie autorki *Japońskiego wachlarza* i prezentowanie architektury miasta jest wynikiem kontaminacji charakterystycznego dla kultury Zachodu dążenia do ujmowania przestrzeni jako całości<sup>17</sup> oraz wrażliwości spacialnej, pozwalającej uchwycić ten paradoks w zabudowie Tokio. W jej relacji przestrzeń miasta ulega „pocięciu”. Autorka pisze o Tōkyō Tochō, budynku władz miejskich składającym się z dwóch wież i platformy widokowej (JWP, 80), wymienia Tower Records na Shibuya („Śpiętrzone wertykalnie i horyzontalnie stacje metra. Po wiadukcie tuż nad moją głową przetoczył się srebrny pociąg kolejki Yamanote” – JWP, 122), siedzibę słynnego rewiowego teatru Takarazuka („To różowawy monumentalny budynek, który mimo ton betonu, z których go wzniesiono, stwarza lekkie i dynamiczne wrażenie niczym fantastyczny statek, Titanic z dziobem ginącym w miękkiej szarości nieba” – JWP, 227).

Architektura Tokio w oczach Europejki okazuje się palimpsestem, którego wierzchnią, najbardziej widoczną warstwę stanowią budynki świadczące o zapatrzeniu w estetykę Zachodu. Westernizacja, obejmująca w Japonii również inne sfery życia – modę, obyczaje, etc., zaznacza się w przestrzeni miasta wyraźnie i ostentacyjnie. Autorka za symbol tego zjawiska uznaje budynek browaru Asashi zaprojektowany przez uznanego architekta Philippe’a Starcka. Tak oto go opisuje:

Na dachu czarnej, ciężkiej bryły tkwi monstrialne żółte coś. Obłe, zwężające się ku górze. Ponoć miał to być płomień albo... piana z piwa. Co bardziej krytyczni tokijczycy nazywają dzieło zrobione przez Starcka w środku miasta „złotą kupą” (JWP, 53).

Wszeghobecny beton, obcy idei *wabi*, utrudnia dostrzeżenie tego, co w Tokio stare i piękne. „Betonowa tkanka Tokio” (JWP, 53) przytłumia urodę dawnej architektury i natury. Nie bez powodu więc autorka zwraca uwagę na zaskakujący obcokrajowców widok uregulowanych, to znaczy wybetonowanych, koryt tokijskich rzek i strumieni (JWP, 52, 105), o kilkumetrowych korytach, czyszczonych za pomocą maszyn.

<sup>17</sup> Ching-Yu Chang notuje: „Grecy dążą do uchwycenia wszystkiego jako całości za pomocą doświadczenia wizualnego, podczas gdy Japończycy zdążają stopniowo i wytrwale od części do nieuchwytej całości” (Ching-Yu Chang 2003, 215).

Wpływ architektury Zachodu przybiera karykaturalną postać. W kulturze o wielowiekowej tradycji i charakterystycznej estetyce zadomowił się niepokojący obyczaj naśladowania znanych budowli. Najczęściej przeznaczone są one na tzw. rabu hoteru – hotele miłości, w których zapracowani, stłoczeni w mikroskopijnych mieszkaniach tokijczycy mogą w spokoju oddać się zmysłowemu uciechom. Naśladowanie zawsze obciążone jest ryzykiem kiczu. Tak też właśnie się stało w Tokio, co w *Japońskim wachlarzu* jest przedstawione jako proces degeneracji tradycji, a zwłaszcza estetyki *wabi*. W deskrypcji Joanny Bator wyraźnie zaznacza się w strukturze miasta nakładanie się dwóch tradycji – Wschodu – z jego niską, drewnianą i bambusową zabudową, pozbawioną wyraźnego centrum oraz Zachodu – istnienie porażających kiczem kopii budowli znanych z innych stolic, które mogą stanowić punkty orientacyjne:

Wieża Tokijska, element najczęściej chyba powielany na pocztówkach, to średnio udana replika paryskiej wieży Eiffla; na Shinjuku, w tle centrum handlowego o nazwie Times Square wznosi się gmach NTT wyglądający jak londyński Big Ben; budynek Tokio Station jest bratem bliźniaczym tego w Amsterdamie; nowa siedziba tokijskich władz czyli Tōkyō Tochō, to betonowa monumentalna wersja katedry Notre Dame, a pałac w Aksace [...] w japońskiej wersji francuskiego zwany jest nie bez powodu Puchi Berusayu, czyli Petit Versailles (JWP, 51).

Takich przykładów podaje autorka znacznie więcej, a wszystkie łączy, mniej lub bardziej, ujawniający się kicz. Najmocniej zaznacza się on we wspomnianych hotelach miłości, przypominających Pałac Dożów, zamek Ludwika Bawarskiego, gotycki kościół. W relacji Bator budowle te, mieszczące się zarówno w obrębie kiczu słodkiego (Moles 1978, 75) i kwaśnego, stanowią rażącą kolizję z estetyką japońską i niepokojący przejaw homogenizacji kultury. Pisarka określa je mianem *kiczu disneyowskiego* (np. sklep z gadżetami firmy Sanrio w kształcie truskawki, JWP, 53) i uznaje za przeciwwagę dla uobecniającego się w mieście funkcjonalizmu w duchu Le Corbusiera. Architektura przesiąknięta kiczem, jak np. domy rozpusty w Asakusie („o kiczowatej architekturze jakiś zwiariowanych zameczków, francuskich pałacyków, meksykańskich burdeli, statków kosmicznych, zdobionych głową sfinksa” – JWP, 33), zdaje się jednak dla młodych mieszkańców Tokio atrakcyjna tak, jak atrakcyjna jest estetyka *kawaii* – „słodkiej kulturki”, preferującej wszystko, co milutkie, słodkie i niewielkie (JWP, 191-197). Kicz uobecnia się również we wszechobecnych salonach paczinko, ulubionej grze Japończyków:

Paczinko w moim sąsiedztwie stanowi przykład architektury łączącej wątki z komiksów manga z nostalgią za światem Disneya [...]. Bryła złożona z ostrych kątów ma srebrną fasadę z dwiema doryckimi kolumnami. Namalowane na niej splecione ogonami piersiaste syreny, niegrzeczne siostry małej Syrenki, i wielkie fioletowe kwiaty, wyglądające jak genetycznie zmutowane rosiczki; kolumny oplata plastikowy bluszcz. U jasno oświetlonego wejścia, jak w przypadku większości salonów, stoją hipertroficzne kosze sztucznych roślin (JWP, 126).

Opis ten, skoncentrowany na pokazaniu kiczu, wyróżnia zastosowanie pojęć architektonicznych (bryła, fasada, kolumna dorycka), biologicznych (rosiczka, hipertrofia) oraz odwołań do kultury Zachodu (popularna – Disney, mitologia – syreny) i Wschodu (komiksy manga). Kontaminacja ta może być uznana za analogon struktury kiczu opisywanej architektury – pomieszanie kiczu słodkiego i kwaśnego (Moles 1978, 75), sztuczności (Dorfles 1978, 95 i n.) zastępującej (imitującej) naturę (Moles 1978, 63; Broch 1998, 115), zatem przeciwieństwo autentyczności, przenikanie kultury elitarniej i odwrotnie (Dorfles 1978, 43), erotyzmu i naiwności współtworzy całość, której charakter wywołuje zdumienie połączone z zachwytem.

Przesycone plastikiem, różowym tynkiem i wielobarwnymi światełkami rabu hoteru, mające zagwarantować intymność, można uznać w relacji Bator za kontradykcję dla wielokrotnie pojawiających się opisów stacji metra. O ile w kulturze Zachodu są one miejscami publicznymi pełniącymi ściśle określoną funkcję wyznaczającą ich niepozabawioną estetyki (np. metro paryskie) architekturę, o tyle w Tokio to równocześnie centra dzielnic oraz kompleksy handlowe<sup>18</sup>. Ich deskrypcje korespondują ze stwierdzeniem zawartym na początku *Japońskiego wachlarza* – „Tokio jest jak Mars” (JWP, 29). Stacje metra prezentowane są w toku narracji jako centra dynamicznych organizmów – dzielnic. Autorka niewiele miejsca poświęca ich wyglądowi – ten przedstawiają zamieszczone w książce fotografie, ale skupia się na oddaniu ich polisensorycznego charakteru. Bator zatem, podobnie jak inni zwiedzający Tokio, oddaje wrażenia, uwzględniając przy tym audiosferę miejsca, co świadczy już o przyjęciu perspektywy antropologicznej<sup>19</sup>. Najpierw jednak stosuje chwyt znany

<sup>18</sup> W tym przypadku to urbanistyka i architektura zrodzone w Japonii stają się inspiracją dla Zachodu. Przykładem tego są przebudowy dworców w Krakowie i Poznaniu.

<sup>19</sup> Uwzględnia podstawowe zasady percepcji audytywnej, eksponuje pejzaż dźwiękowy określonego miejsca, a doświadczenie audiosfery traktuje jako przekaz kulturowy. Por. Losiak 2007, 242-244.

już starożytnej retoryce – w miejscu opisu wymienia elementy. W tej enumeracji pojawiają się:

[...] sklepy i restauracje, bary i banki, karaoke i paczinko, erotyczne przybytki najrozmaitszego rodzaju [...]. Telebimy, telewizory i muzyka, gwar i tłok, Mozart przechodzący w japoński pop, sklepy Diora i bary sushi, stoiska sprzedające smażoną ośmiornicę i czekoladki Lady Godiva, co krok automaty z napojami lub papierosami (JWP, 61).

Nie odnajdujemy tu zatem śladu tradycyjnej ekfrazy poza formą – wyliczeniem. Obraz ten, nasycony wrażeniami wzrokowymi i słuchowymi, uznawanymi za ważne dla percepcji przestrzeni (Hall 1997, 59-89), uzupełniony jest przez charakterystyczne dla kultury Zachodu określenie funkcji tego miejsca – „tu się je, odpoczywa, dyskutuje o polityce i sporcie, czyta, flirtuje” (JWP, 62) – zauważa autorka. Wzmianki te wskazują z jednej strony na odmienność funkcji dworca (Barthes 1994, 88-89), który na Zachodzie jest przestrzenią tymczasową dla podróżnych, ale o samej architekturze nie dowiadujemy się zbyt wiele. Warto zatem przywołać fragment, w którym autorka sygnalizuje niezwykłość konstrukcyjną stacji:

Spiętrzone wertykalnie i horyzontalnie stacje metra to jedyne centra Tokio – świeckie, a nie religijne świątynie konsumpcji, w których krzyżują się drogi milionów tokijczyków (JWP, 122).

Nie zawsze jednak autorka rezygnuje z deskrypcji architektury. Z niewielkimi opisami spotykamy się przy okazji omawiania zamieszkiwanej przez nią dzielnicy. Wówczas pojawiają się wzmianki o budynkach mieszkalnych – zróżnicowanych charakterem, stylem oraz trwałością. Bator pisze:

W moim sąsiedztwie zdarzają się domy niezwyklej urody, zbudowane z surowych bloków betonu, z wielkimi oknami z wykończeniami ze szlachetnego drewna, proste, nowoczesne i eleganckie, ale są wciśnięte między upiorne hybrydy, które tłumią ich urodę (JWP, 53).

Opis ten wyraźnie odsłania preferencje estetyczne autorki, której zdaje się bliska współczesna wersja piękna pojmowanego w ramach *wabi*, zatem prostoty i harmonii. W innych deskrypcjach domów mieszkalnych architektura zredukowana jest do ich rozmiarów, brzydoty i ograniczonej funkcjonalności:

Luksusowe rezydencje stoją dwie ulice od „króliczych nor”, czyli dwupoziomowych baraków budowanych z materiałów tak lichych, że dziw bierze, że opierają się jakoś trzęsieniom ziemi. Te pierwsze mają nawet ogrody, mieszkańcy tych drugich muszą z braku miejsca trzymać pralki i szafki z butami na zewnątrz (JWP, 61).

Te specyficzne dla zabudowy Tokio domy, jak widać, trudno przedstawić, ponieważ tak bardzo odbiegają od zachodniej tradycji budownictwa i architektury. Niedostatek opisu jednak autorka wyraźnie sama odczuwa, skoro w książce zamieszcza sporo fotografii prezentujących klaustrofobiczne baraki, usytuowane w ścisiku, pozbawione jakichkolwiek walorów estetycznych. W podobny sposób konstruuje Bator deskrypcję okien nowszych tokijskich domów. Dla Europejczyka ten ważny element architektoniczny rzuca się w oczy, ponieważ odebrana mu zostaje pierwotna funkcja. W kulturze Zachodu okno stanowiło od wieków źródło światła dziennego (Rasmussen 1999, 186-214), było formą kontaktu ze światem, której przyglądano się między innymi z perspektywy socjologiczno-filozoficznej<sup>20</sup>, filozoficznej (Symiotiuk 1997, 45-62), historii architektury (Rybczyński 1996). W opowieści Bator ważnym elementem architektury Tokio jest okno. Odgrywa ono rolę drugorzędą jako źródło światła, natomiast jego charakter wyznacza kultura. Pisarka, opisując je, przechodzi do komentarza wykraczającego poza wymogi relacji z podróży. Czytamy:

Domy w Tokio mają ciemne okna szczelnie zasłonięte ciężkimi kotarami, które często wieszają się na odwrót – to znaczy, prawą, ozdobną stroną na zewnątrz, a lewą w stronę pokoju, popularne są też szyby z matowego nieprzezroczystego szkła i zewnętrzne osłonki z falistego plastiku. Tokijczycy zasłaniają okna nawet wtedy, gdy nie ma żadnego ryzyka, że ktoś mógłby zajrzeć do środka. Nieraz chodzi też o to, by raczej to ci, co są wewnątrz, nie patrzyli na tych na zewnątrz. Kotary stanowią odpowiednik spuszczonej oczu, które pozawalają zachować sybilityczną granicę między wnętrzem a tym, co na zewnątrz, między „ja” a „światem”. [...] Podtrzymują iluzję niemożliwej do końca intymności (JWP, 111).

<sup>20</sup> Warto przypomnieć, że Simmel dopatruje się podobieństwa pomiędzy znaczeniem (sensem) okien i drzwi. Oba, w jego przekonaniu, łączą przestrzeń wewnętrzną z zewnętrzną, z tą jednak różnicą, że „okno prowadzi niemal wyłącznie od wewnątrz do zewnątrz; jest po to, by przez nie wyglądać na zewnątrz; nie po to, by zaglądać do środka”. Por. Simmel 2006, 253.

Przywołany fragment zwraca uwagę płynnością przejścia od opisu do komentarza, bez którego ten pierwszy nie byłby do końca zrozumiały. Kulturowe i filozoficzne uzasadnienie<sup>21</sup>, cenne dla czytelnika, wskazuje zarówno na erudycję autorki, jak i jej wrażliwość, natomiast zdjęcia okien zamieszczone w *Japońskim wachlarzu* – o sile wrażenia, jakie wywierają na reprezentantach kultury Zachodu.

W opowieści o Japonii Joanna Bator pokazuje palimpsestową strukturę kultury, obejmującą także urbanistykę i architekturę. Przenikanie się tego, co tradycyjne, z tym, co nowe, jest uchwytnie dla wprawnego i wrażliwego oka. Tylko ono zdolne jest, jak pisze autorka:

[...] czytać to marsjańskie miasto jak palimpsest, gdzie mała szczelina w zewnętrznej tekście pozwala dotrzeć w głąb, do jego spodnich warstw, przywrócić zapomniane konteksty zniekształconego znaczenia (JWP, 54).

Miasto – tekst, którego jednym ze znaków jest architektura, Joanna Bator czyta z pasją, która wsparta dążeniem stworzenia „kolekcji obrazków” (JWP, 7), owocuje panoramą Tokio z wyświetlającymi się w niej miejscami. Okazuje się więc, że opisanie „miasta niemożliwego” (JWP, 32) nie należy do zadań najłatwiejszych, ale perspektywa europejskiej *flânerie* wsparta antropologiczną pasją autorki sprawiają, że wbrew obawom opis architektury tego niezwykłego miasta jest możliwy.

## Literatura

- Banachowie E.A., 1973, *Cztery tygodnie w Japonii*, Kraków.
- Barthes R., 1999, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, wstęp M.P. Markowski, Warszawa.
- Bator J., 2012, *Japoński wachlarz. Powroty*, Warszawa.
- Benedict R., 1999, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, Warszawa.
- Broch H., 1998, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa.
- Caillois R., 1969, *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, [w:] *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, przeł. J. Błoński, K. Dolatowska, A. Frybesowa, L. Kukulski, J. Lisowski, Warszawa.

<sup>21</sup> Ustalenia Bator korespondują ze spostrzeżeniem Symotiuka, który zauważa, że „Okno jest bardziej niż drzwi pośrednikiem w relacji mieszkanie – świat”. Por. Symotiuk 1997, 45.



- Chang Ching-Yu, 2003a, *Ogólne pojęcie piękna*, przeł. B. Romanowicz, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków, s. 65-70.
- Chang Ching-Yu, 2003b, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, przeł. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków, s. 205-216.
- Czermińska M., 2005, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk.
- Dorfles G., 1978, *Le Kitsch. Un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. P. Alexandre, Bruxelles.
- Eco U., 1996, *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa.
- Eliade M., 2000, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa.
- Hall E.T., 1997, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa.
- Japonia*, 2006, pod red. S. Rutherforda, edycja polska B. Rudnicki, przeł. A. Wolski, S. Wolska, Warszawa.
- Keene D., 2003, *Estetyka japońska*, przeł. K. Guczalski, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków, s. 49-61.
- Ken-ichi Sasaki, 2003, *Natura i miasto. Życie estetyczne w antymiejskiej kulturze Japonii*, przeł. M. Popczyk, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków, s. 216-233.
- Kopaliński W., 1985, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Kubiak Ho-Chi B., 2009, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków.
- Lévi-Strauss C., 2013, *Druga strona księżyca. Pisma o Japonii*, przeł. M. Falski, przedmowa Junzō Kawada, Kraków.
- Losiak R., 2007, *Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audio sferą w doświadczeniu odbiorczym*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, pod red. A. Janiak, W. Krzemińskiej, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław, s. 237-246.
- Miłosz C., 1990, *Legenda miasta-potwora*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn, s. 189-197.
- Moles A., 1978, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, wstęp A. Osęka, Warszawa.
- Rasmussen S.E., 1999, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Warszawa.
- Rewers E., 1996, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań.
- Rewers E., 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków.
- Rybczyński W., 1996, *Dom. Krótka historia idei*, przeł. K. Husarska, Warszawa.
- Simmel G., 2006, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa.
- Sławiński J., 2000, *O opisie*, [w:] *Prace wybrane*, t. IV, *Próby teoretycznoliterackie*, pod red. W. Boleckiego, Kraków.
- Stoichita V.I., 2011, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jończuk, Gdańsk.
- Symotiuł S., 1997, *„Okienniczacja świata” jako proces kulturowy*, [w:] *Filozofia i genius loci*, Warszawa.
- Słownik języka polskiego*, 1979, pod red. M. Szymczaka, Warszawa.
- Tomański R., 2011, *Tatami kontra krzesła. O Japończykach i Japonii*, Warszawa.

Woźny J., 2001, *Między słowem a miejscem. Szkic o idei mapy*, [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV Sesji naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity” Bydgoszcz, 24-26 października 2000 roku*, ze wstępem i pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz, s. 39-44.

Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

### **Making the unfamiliar familiar – in Joanna Bator’s *The Japanese Fan* Summary**

Describing Tokyo, a city shaped in a way different from ways adopted in the Western culture, is difficult for a representative of Western culture. It turns out that the formed concepts of description are not entirely useful as far as describing the capital city of Japan is concerned. The conceptual apparatus (religious, historic, urban) and the architectonic topic (ekphrases) require support within the scope of language abilities and the right perspective.

Bator treats the city as text whose one of many signs is architecture. Such conceptualization supported by flâneur strategy and the author’s anthropological passion make describing architecture of the said city possible.

