Acta Universitatis Wratislaviensis • No 3813
Literatura i Kultura Popularna XXIII, Wrocław 2017

DOI: 10.19195/0867-7441.23.7

Natalia Dmitruk
Uniwersytet Wrocławski

Wierzenia z perspektywy estetyki japońskiej. *Mushishi* Yuki Urushibary

[...] poczucie piękna wyrasta z realnego życia [...]
Tanizaki Jun'ichirō, *Pochwała cienia*[1]

Słowa kluczowe: estetyka, Japonia, manga, shinto, animizm

Keywords: aesthetic, Japan, manga, shinto, animism

Yūjirō Nakamura, jeden z filozofów japońskich, w artykule *Une Philosophie japonaise est-elle possible?* stwierdził, że Japonia jest „kulturą przekładu"[2]. Rację jednak mają H. Gene Blocker i Christopher L. Starling, kiedy zauważają, że nie jest to przekład wierny, a zawsze subtelnie zmodyfikowany[3]. Zarówno Nakamura, jak i Blocker oraz Starling w swoich rozważaniach tematem centralnym uczynili filozofię japońską, jednakże twierdzenia te można odnieść również do kultury Japonii jako zjawiska. Polska japonistka Beata Kubiak Ho-Chi w swojej książce *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia* wielokrotnie zwraca uwagę na swoistą japońską otwartość na wpływy z zewnątrz — przy jednoczesnym ich asymilowaniu i przetwarzaniu w celu stworzenia czegoś własnego i unikalnego[4]. Warto przypomnieć, że pierwsze kontakty z kulturą chińską miały miejsce już w epoce Yayoi (400 p.n.e.–250 n.e.), jednakże to okres pomiędzy VI/VII a IX w. n.e. jest najbardziej znaczący w wypadku wpływów kontynentu (przede wszystkim z Chin). Kontakt z Zachodem przypadał na restaurację Meiji

[1] J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, przeł. H. Lipszyc, Kraków 2016, s. 39.

[2] Y. Nakamura, *Une Philosophie japonaise est-elle possible?*, „Ebisu" 1995, nr 8, s. 84, http://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_1995_num_8_1_920 (dostęp: 10.07.2017).

[3] H.G. Blocker, C.L. Starling, *Filozofia japońska*, przeł. N. Szuster, Kraków 2008, s. 17.

[4] B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 109. Por. B. Cichy, *Artystyczne wyznaczniki piękna w kulturze Japonii*, „The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, nr 3, s. 279, http://www.pjac.uj.edu.pl/documents/30601109/30646316/pjac_3_10.pdf (dostęp: 29.05.2016).

© for this edition by CNS

(1868–1912), a także czas okupacji amerykańskiej oraz okresu powojennego epoki Shōwa (1926–1989)[5]. Hiroshi Yoshioka zaznacza, że kulturowa tożsamość Japonii była budowana również dzięki postrzeganiu kraju przez pryzmat kultur, których stopień rozwinięcia był w danym czasie wyższy — Chin oraz Zachodu[6].

Warto jednak w tym miejscu nadmienić, że choć kultura (w tym estetyka) japońska zmieniała się w zależności od oddziaływań innych cywilizacji w poszczególnych okresach historycznych, ważną rolę w procesie jej kształtowania miał też stosunek człowieka do przyrody, mocno zakorzeniony w tradycjach religijno-filozoficznych — przede wszystkim shintoizmie i buddyzmie[7].

Współcześnie jednym z istotnych elementów japońskiej kultury jest komiks (*manga*), który ze względu na swoją wszechobecność w przestrzeni publicznej osiągnął w Japonii nieco inny status niż komiks na Zachodzie. Dążenie do uniwersalizmu, przy równoczesnym osadzeniu w specyficznej estetyce, warunkuje swoistą perspektywę badawczą, opartą przede wszystkim na badaniach kulturowych. Wybrana do analizy *manga Mushishi* (1999–2008) autorstwa Yuki Urushibary poprzez sztukę komiksową, zatem swego rodzaju „formę komunikacji estetycznej"[8], przedstawia tradycyjne elementy kulturowej tożsamości i wykorzystuje elementy estetyki japońskiej w kulturze popularnej.

Estetyka japońska

Beata Kubiak Ho-Chi definiuje estetykę jako szczególny emocjonalny stosunek do piękna manifestowanego w sztuce, jak i do piękna obserwowanego we wszystkich przejawach natury, z życiem ludzkim włącznie[9]. Autorka, od lat związana ze studiami japonistycznymi, przedstawiła zajmującą zależność między pojmowaniem estetyki w Japonii oraz na — szeroko rozumianym i nierzadko przeciwstawianym Orientowi — Zachodzie:

> Esencjonalność japońskiej estetyki wiąże się ze szczególną rolą poznania zmysłowego w kulturze Japonii, dzięki czemu miejsce estetyki i sztuki (z dziedzin związanych ze zmysłami, emocjami) w kulturze tego kraju porównać można z miejscem nauki (dla której podstawę stanowi logika) w kulturze Zachodu[10].

[5] M. Kukowski, *Wpływ zewnętrzny oraz historyczne uwarunkowania rozwoju Japonii*, „Myśl Ekonomiczna i Polityczna" 2014, nr 2 (45), s. 148–166, http://www.lazarski.pl/fileadmin/user_upload/dokumenty/czasopisma/mysl-ekonomiczna-polityczna/2014/Mysl_Ekonomiczna_i_Polityczna_2_2014.pdf (dostęp: 1.07.2017).

[6] H. Yoshioka, *Reconsidering „Japanese Aesthetics" from the Intercultural Point of View*, [w:] *Aesthetics and Cultures*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2012, s. 75.

[7] B. Kubiak Ho-Chi, *op. cit.*, s. 30.

[8] W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu, Rzeszów 2004*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Uliasza, s. 59, http://www.zeszytykomiksowe.org/sklad/birek2004.pdf (dostęp: 29.05.2016).

[9] B. Kubiak Ho-Chi, *op. cit.*, s. 19.

[10] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

Zaprezentowana przez Kubiak Ho-Chi kultura zachodnia jawi się jako zakorzeniona w kulcie *logosu* (rozumu i słowa) jako symboliczne miejsce, w którym racjonalność była, jest i zapewne wciąż będzie najważniejsza. Zachodnia estetyka to nie odczuwanie piękna, a raczej nauka o tym, co może (a w domyśle: i powinno) zostać uznane za piękne. Wedle autorki sztuka w świadomości człowieka Zachodu funkcjonuje mocno poprzez istniejące dzieło sztuki, a myśl o niej i krytyka wyrażona słowem (pisanym lub mówionym) jest równie istotna jak to, co poddawane jest analizie i interpretacji. Wartość estetyczna przedmiotów, które nie są uznawane za dzieła sztuki, a których obecności doświadczamy na co dzień, jest zatem marginalizowana. Japońskie pojmowanie estetyki znajduje się niejako w opozycji — kultywowanie wartości estetycznych, zatem zmysłowych, nielogicznych, intuicyjnych, łączy to, co piękne, z tym, co sprawiedliwe, dobre czy właściwe.

Przez stulecia racjonalność oraz logika nie oddziaływały w Japonii tak bardzo, jak miało to miejsce w estetyce pojmowanej na sposób zachodni — najistotniejsze było jednak piękno dostrzegane w różnych przejawach życia codziennego[11]. Z jednej strony za piękne uznawane mogły być naczynia o fantazyjnych kształtach prehistorycznego okresu Jōmon (12 000–300 p.n.e.), zwoje *emakimono* i drzeworyty *ukiyo-e* oraz falista linia, dzięki której zapamiętano Katsushiko Hokusaia; z drugiej — niepisany samurajski kodeks (*bushidō*) czy samobójcza śmierć kochanków (*shinju*), której piękno pozbawiane było przez dramatopisarzy pierwiastka winy czy grzechu[12]. Aczkolwiek należy zaznaczyć, że ogląd nauki na Zachodzie został przez Kubiak Ho-Chi niejako uproszczony — autorka podkreśla swoistą opozycję Japonii i Zachodu. Rację jednak ma Maria Korusiewicz, która w publikacji *Cień wiśni*. *Natura w kulturze japońskiej*, *Doi, Saito*, *Agawa-Fox* zauważa, że obraz Japonii kształtowany był (i wciąż jest) poprzez odwoływanie się do określonych, często stereotypowych konstruktów myślowych, które pozwalały na sprawne przeprowadzenie analiz wykorzystujących binarne układy

[11] Zuzanna Grüner w szkicu *Estetyka japońska w kulturze Zachodu* („Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2011, nr 1, s. 114–129) zwróciła uwagę na pewne dziedziny życia — kompozycję ogrodu, architekturę czy przyrządzanie potraw — które w Japonii nastawione są na wywołanie efektu estetycznego. Przywołując niektóre z kluczowych pojęć estetycznych, które ukute zostały w kulturze japońskiej, a których dokładna definicja nie jest możliwa, autorka zwróciła uwagę, że reprezentują one stan umysłu osoby mającej kontakt z obiektem artystycznym lub piękną kompozycją dnia codziennego. Warto zapoznać się również z *Księgą herbaty* (1906, pol. Kraków 2017) autorstwa Okakury Kakuzō oraz *Pochwałą cienia* (1933, pol. Kraków 2016) Tanizakiego Jun'ichirō.

[12] Warto nadmienić, iż społeczeństwo japońskie nie funkcjonuje w kulturze grzechu. Ruth Benedict w opublikowanej w 1948 r. książce *Chryzantema i miecz* (1946, pol. Warszawa 1999) zaproponowała podział na zachodnią kulturę winy (która wpaja absolutne normy moralne i polega na rozwoju sumienia) oraz japońską kulturę wstydu (w której zawstydzenie jest najważniejszą sankcją moralną). Wewnętrzne poczucie grzechu, tak charakterystyczne dla społeczeństwa zachodniego, w kulturze japońskiej nie jest kategorią nadrzędną, w głównej mierze dzięki znacznie mniejszym wpływom teologii chrześcijańskiej.

© for this edition by CNS

przeciwieństw. Japonia, symbolizując to, co inne, służy najczęściej konsolidacji obrazu kultury zachodniej w jego najbardziej wyrazistej wersji[13]. Roland Barthes w *Imperium znaków* wskazuje natomiast na paradoksalne konstrukcje przenikających się przeciwieństw, budując w formie modeli „systemy zwane Japonią" oraz „systemy zwane Zachodem"[14]. Francuski poststrukturalista zaznacza, że Wschodu i Zachodu nie można traktować jako „rzeczywistości", które próbuje się zbliżyć i przeciwstawić historycznie, filozoficznie, kulturowo i politycznie. „Japonia" staje się więc systemem symbolicznym odrębnym od „naszego"[15].

Przytoczone przykłady ilustrują zachodnie pojmowanie tradycyjnej japońskiej estetyki. Jednakże od lat 80. XX w. (zatem wspomniany już okres powojenny epoki Shōwa i związany z tym rozwój technologiczny kraju) w Japonii zdają się wysuwać na plan pierwszy środki masowego przekazu, a jednostka gubi się w informacyjnym szumie, niemalże atakowana dźwiękiem i obrazem. Na popularności zyskały nowe kategorie estetyczne, jak zapoczątkowana w latach 70. XX w. estetyka *kawaii*[16], która szybko stała się rozpoznawalna również na Zachodzie. Cała działalność, określona przez Beatę Kubiak Ho-Chi jako prozachodnia, stoi jednocześnie niejako w opozycji do tradycyjnych sztuk japońskich, także współcześnie refundowanych i kontrolowanych przez państwo. Są one popularne zarówno w Japonii, jak i na Zachodzie — ceremonia parzenia herbaty (*chanoyu*

[13] M. Korusiewicz, *Cień wiśni. Natura w kulturze japońskiej, Doi, Saito, Agawa-Fox*, Kraków 2014, s. 45.

[14] *Ibidem.*

[15] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2012, s. 7–8.

[16] Termin, niezwykle pojemny semantycznie, swoim zasięgiem obejmuje takie określenia, jak: „słodki", „uroczy", „miły", „niewinny", „słitaśny"/„kjutaśny" (wyrażenia slangowe). Odpowiednikiem może być anglojęzyczne *cute* — choć definicyjnie nieco odbiega od terminu japońskiego. *Kawaii* odnosi się do wyglądu, sposobu zachowania, mody, jedzenia, zabawek, elementów zdobniczych — wraz z upływem czasu znaczenie ulegało zmianom w przestrzeni publicznej. W rozumieniu współczesnym najistotniejsze cechy przypisywane „obiektom" *kawaii* to niewielki rozmiar, niewinność i młodość, które budzą pozytywne emocje oraz chęć opieki. Osoba określona jako *kawaii* jest dziewczęca (androginiczna), dziecinna, lekkomyślna, ale posłuszna i niewinna — opiera się (implicytnym) przymiotom dorosłości. Z perspektywy Zachodu estetyka kojarzona była (jest) jako trend infantylny, dziecinny, w samej Japonii pozbawiony pejoratywnego wartościowania i wykorzystywany również w dyskursie publicznym. *Kawaii* występuje często w relacji z *moe*, którego odpowiednikiem jest anglojęzyczne pojęcie *desire*, co wiąże się ze wzbudzaniem silnych pragnień przez osoby lub przedmioty uważane za atrakcyjne. Zob. K. Koma, *Kawaii as represented in scientific research: The possibilities of kawaii cultural studies*, „Hemispheres" 2013, nr 28, s. 103–116; T. Burdzik, *Kawaii — estetyka made in Japan*, „Kultura Popularna" 2015, nr 2 (44) s. 156–165, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/8551/Kawaii_estetyka_made_in_Japan.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 1.07.2017); F. Kishi, *Aesthetics of „kawaii": Analyzing contemporary Japanese TV advertisments*, [w:] *Aesthetics and Cultures*, s. 157–170; A. Ching-shing Chan, W. Yiu, *„Kawaii" and „Moe" — Gazes, Geeks (otaku) and Glocalization of Beautiful Girls (bishōjo) In Hong Kong Youth Culture*, https://www.academia.edu/3332222/_Kawaii_and_Moe_Gazes_Geeks_otaku_and_Glocalization_of_Beautiful_Girls_bishōjo_in_Hong_Kong_Youth_Culture (dostęp: 1.07.2017).

© for this edition by CNS

lub *sadō/chadō*), teatry *nō*, *kabuki*, *bunraku*, sztuka układania kwiatów (*ikebana*), kaligrafia (*shodō*), sztuki walk *budō* (*kyudō*, *kendō*, *judō*). Kultywowane są dawne tradycje, państwo wspiera (też zapleczem finansowym) organizację festiwali i świąt. Współczesna japońska estetyka łączy w sobie zarówno dziedzictwo kulturowe, specyficzną dla tego kraju rytualizację oraz dążenie do harmonii z naturą, jak i nowoczesność cywilizacyjną oraz związane z tym nowe kategorie estetyczne. Warto także zauważyć, że istotne miejsce w kulturze zajmuje również komiks (*manga*) i filmy animowane (*anime*), zatem elementy kultury popularnej wciąż budzące na Zachodzie, ale też w Polsce, szczególne kontrowersje[17].

Recepcja komiksu i animacji japońskiej

Joseph Nye Jr., amerykański politolog, który stworzył pojęcie *soft power* („miękka siła"), określa wszelkie przejawy kultury, wartości społeczne oraz polityczne, które stanowią podstawę kreacji polityki zagranicznej — w wypadku Japonii głównym atutem jest przede wszystkim kultura popularna[18]. Anna Koralewska oraz Piotr Siuda w książce *Japonizacja. Anime i jego polscy fani* zaproponowali zatem pojęcie „japonizacji" jako proces pojawiania się pewnych tekstów (rozumianych tu jako fragmenty kultury) na globalnym rynku popkulturowym i dostosowywania się do jego potrzeb[19]. Termin ten autorzy odnoszą wprawdzie do japońskich produkcji animowanych i zwracają w swoich obserwacjach uwagę głównie na czynnik ekonomiczny, a nie akulturacyjny, związany z dyfuzją kulturową. Można jednak dostrzec, że mechanizmy, które wpływają na popularność mangi i anime, przedstawione przez Siudę oraz Koralewską są prezentacją sposobów, jakie Japonia wykorzystuje na poziomie eksploatacji elementów *soft power* Nye'a[20]. Styl[21] japońskiego komiksu i animacji rozpoznawalny jest

[17] Kontrowersja wynika z przekonania osób niezaangażowanych w recepcję, iż to, co rysunkowe czy animowane, kierowane jest wyłącznie do odbiorcy dziecięcego. Nieobeznanie z japońską stylistyką lub odczytywanie pewnych tekstów japońskiej kultury popularnej z perspektywy estetyki zachodniej, nierzadko uwikłanej w esencjonalność teologii chrześcijańskiej, rodzi pewnego rodzaju konflikt odbiorczy. Z jednej strony *manga* i *anime*, ze względu na swą formę podawczą, mogą być uznawane za infantylne i przeznaczone dla odbiorców dziecięcych — z drugiej zaś razi (w domyśle: nadmierna) seksualizacja bohaterek i elementy nagości, które w tych tekstach znaleźć się nie powinny. Zob. B. Kubiak Ho-Chi, *op. cit*., s. 102–103. Por. M. Okniańska, *Anime — w poszukiwaniu istoty fenomenu*, Toruń 2011.

[18] T. Kosiński, *Soft czy hard power? Japońska polityka zagraniczna przed wyborem*, [w:] *Japoński soft power. Wpływy Japonii na kulturę zachodnią*, red. A. Wosińska, Toruń 2010, s. 31–33.

[19] A. Koralewska, P. Siuda, *Japonizacja. Anime i jego polscy fani*, Gdańsk 2014, s. 10.

[20] *Ibidem.*

[21] Neil Cohn, zajmujący się komunikacją wizualną, zaznacza, że w mandze oraz japońskim języku wizualnym (ang. *Japanese Visual Language*), choć autorzy mają wypracowany własny styl rysunkowy, przeważający „styl" (podkreślone w oryginale) mangowy jest konwencjonalny, ikoniczny i reprezentuje jednak pewne wzorce. Zob. *idem*, *Japanese Visual Language: The structure of*

© for this edition by CNS

intuicyjnie, a także często zauważalny w twórczości artystów lub reżyserów zachodnich. Powstają teksty kultury popularnej w stylistyce oraz konwencji i sposobie prowadzenia narracji przypominające produkcje japońskie, jak pamiętny *Ronin* (1983–1984) autorstwa Franka Millera[22]. Na szczególną uwagę zasługują również seriale animowane produkcji Nickelodeon Animation Studio, emitowane także w Polsce: *Awatar: Legenda Aanga*[23] oraz *Legenda Korry*[24], które wśród fanów animacji japońskiej wzbudzały niekiedy dysonans odbiorczy, wywołany podobieństwem do *anime*. Wpływ „miękkiej siły" Japonii widoczny jest też we wzroście dóbr kultury popularnej na rynku polskim — powstają kolejne wydawnictwa komiksowe, kolejne filmy i seriale animowane prezentowane są w polskiej telewizji, a fani zrzeszają się w coraz większe grupy zainteresowanych zarówno danym tytułem, jak i estetyką oraz kulturą japońską.

To, co budzi zainteresowanie odbiorców w produkcjach japońskich, to przede wszystkim odmienność od tekstów zachodnich — nie tylko w estetyce, lecz także konstrukcji fabuły czy prezentacji postaci. Autorzy *Japonizacji* jako powód wskazują pragnienie kulturowej odrębności — fascynacji egzotyką i potrzeby oderwania się rutyny codzienności, która nie może być przełamana lokalnymi produktami kultury popularnej[25]. Brigitte Koyama-Richard w publikacji *Manga. 1000 lat historii*[26] (2007) zauważyła, że to ogromna różnorodność formalna oraz treściowa wpływa na istotną pozycję komiksu i animacji japońskiej na rynku rodzimym i zagranicznym. Poza podziałem na gatunki, stosowanym również wobec produkcji zachodnich (kryminał, romans, przygoda itd.), *manga* i *anime* wykorzystuje demograficzną klasyfikację ze względu na wiek i płeć odbiorcy, dzięki czemu teksty te mogą dotrzeć do każdej grupy społecznej[27].

Komiks i animacja w kontekście globalnym stanowią istotny element promocyjny kraju, pozwalają kreować wizerunek Japonii poza jej granicami — są sprawnie wykorzystywanymi narzędziami „miękkiej siły"[28]. Uwagę badawczą pragnęłabym jednak skierować na teksty, które odwołują się do tradycyjnych dla tego kraju wierzeń, wartości, a przede wszystkim — estetyki. Jednym z takich utworów jest *Mushishi* (1999–2008, pol. 2015–) autorstwa Yuki Urushibary.

---

manga, [w:] *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, red. T. Johnsson-Woods, New York 2010, s. 4, http://www.visuallanguagelab.com/P/japanese_vl.pdf (dostęp: 1.02.2017).

[22] F. Miller, *Ronin*, przeł. J. Grzędowicz, Warszawa 2007.

[23] *Avatar: The Legend of Aang*, reż. M.D. DiMartino, B. Konietzko, USA 2005–2008.

[24] *Avatar: The Legend of Korra*, reż. M.D. DiMartino, B. Konietzko, USA 2012–2014.

[25] A. Koralewska, P. Siuda, *op. cit*., s. 85.

[26] Oczywiście warto mieć na uwadze nacechowanie ideologiczne publikacji, które wpływa na ogólną wymowę książki, jak również interpretacji zjawiska komiksu japońskiego.

[27] Szerzej zob. B. Koyama-Richard, *Manga. 1000 lat historii*, przeł. M. Domagalska, Warszawa 2008, s. 159–173.

[28] Na przykład produkcje o tematyce sportowej propagują wartości uniwersalne, takie jak zdrowa rywalizacja, uczciwa gra, praca nad samodoskonaleniem — które przez odbiorców zachodnich mogą być przypisywane Japończykom.

© for this edition by CNS

Mushi i *mushishi*

Manga Mushishi Yuki Urushibary zdobyła uznanie czytelników i krytyki na całym świecie[29]. Dla odbiorcy zachodniego rzeczywistość wykreowana przez autorkę jest przede wszystkim egzotyczna. Odbiorca japoński z pewnością rozpozna narracje znajome z tradycyjnych opowieści ludowych, gdyż — zachowując ich formę oraz tematykę — autorka snuje historie, korzystając z elementów rekwizytorni wierzeń i postaw zbiorczo zwanych shintoizmem oraz założeń buddyzmu. Znana japonistka Yoshiko Okuyama stwierdziła, że Urushibara opowieści ludowe niekiedy wręcz adaptuje, inspirując się również utworami klasyków literatury japońskiej[30]. Życie przedstawione w *Mushishi* nie jest reprezentowane wyłącznie przez elementy roślinne czy zwierzęce — jest wizualizowane przez prymitywną, czystą formę, która przepływa pod powierzchnią Ziemi, przesącza poprzez grunty, a także porusza w powietrzu. Świat duchów i zmarłych istnieje tuż obok żywych, a w górskich szczelinach, leśnych ostępach czy na opuszczonych przez ludzi bagnach zawsze można napotkać tajemnicze stworzenia. Niezwykle bogaty artyzm fabularny oraz podkreślenie roli człowieka jako integralnego elementu natury pozwala na odbiór dzieła jako przykładu esencji japońskiej estetyki[31].

W tym miejscu niezbędne jest jednak przywołanie wspomnianej już publikacji Marii Korusiewicz. Autorka zaznaczyła w niej bowiem wyraźnie zróżnicowanie pojęcia „natura" używanego w przestrzeni międzykulturowej. Zachodnia, antropocentryczna wizja reprezentowana jest (raczej — podkreśla Korusiewicz) przez zewnętrzny stosunek świata zjawisk do podmiotu ludzkiego, z jednej strony świata podległego, z drugiej jednak zagrażającego. Koncepcja japońska nieco inaczej definiuje naturę. Człowiek (rozumiany jako jedność pierwiastka duchowego i cielesnego) oraz rzeczy, stany i procesy istotne w kreacji świata tworzą kontinuum wspólnego istnienia[32]. W zarysowanym przez Korusiewicz kontekście rację ma John Branscum, który w artykule *Me, myself and mushi: Reframing the human and the natural in Urushibara Yuki's "Mushishi"* zauważył, że komiks

[29] Świadczą o tym choćby zdobyte liczne nagrody: m.in. w 2003 r. nagrodzona jako wybitna *manga* podczas VII Japan Media Arts Festiwal (JMAF), w 2006 r. nagroda wydawnictwa Kodansha dla najlepszej mangi, podczas X JMAF zarówno *manga*, jak i jej animowana adaptacja znalazły się w pierwszej dziesiątce w swoich kategoriach. Zob. Japan Media Arts Festiwal, http://web.archive.org/web/20070317205343/http://plaza.bunka.go.jp/english/festival/backnumber/15/sakuhin/mushishi.html (dostęp: 29.05.2016); Kodansha, www.kodansha.co.jp (dostęp: 27.05.2016).

[30] Zob. Y. Okuyama, *Japanese Mythology in Film: A Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*, Maryland 2015, s. 167–168.

[31] P. Jackson, *The Space between Worlds: Mushishi and Japanese Folklore*, „Mechademia" 5. *Fanthropologies*, red. F. Lunning, Minneapolis 2010, s. 341.

[32] Należy zaznaczyć, że autorka świadomie pomija liczne tradycje zaznaczające swoją obecność we współczesnej kulturze krajów, narodów i grup etnicznych, które składają się na bogactwo tzw. kultury zachodniej, a których poglądy, przekonania i obyczaje znacznie odbiegają od głównego jej nurtu — niejednokrotnie mu zaprzeczając. Zob. M. Korusiewicz, *op. cit*., s. 17.

© for this edition by CNS

Yuki Urushibary zmienia sposób postrzegania natury, ukazując związek „ludzkie–nie-ludzkie" z perspektywy relacji człowieka z mikrobiologicznym światem. Warto zwrócić uwagę na specyfikę podobnych przedstawień w relacji z bio artem, gdyż podejmuje on kwestie różnorodnych przejawów życia objawiającego się jako istniejący w określonym środowisku żywy organizm[33]. Eduardo Kac stwierdził bowiem:

> [w] przeciwieństwie do konceptualizmu, w którym podkreślano wykorzystanie pewnych idei, języka i dokumentacji określonych wydarzeń, bio art podkreśla w taki sam sposób dialogiczne i relacyjne (takie jak zapylenie krzyżowe, stosunki społeczne, komunikację międzygatunkową), jak i materialne oraz formalne własności sztuki (kształt żab, kolor kwiatów, bioluminescencję, wzory na skrzydłach motyli) […]. Bio art ma swoją „bazową problematykę": ontogenezę (rozwój organizmów), filogenezę (ewolucję gatunków) i otwiera się na całą gamę procesów życiowych[34].

Warto jednak w tym miejscu nieco dokładniej przyjrzeć się i zdefiniować *mushi* w celu dalszej analizy tekstu. Już na pierwszych kartach komiksu czytelnik dowiaduje się, że są to:

> [i]stoty nie z tego świata.
> Przedziwne niższe byty, nieprzypominające zwierząt ni roślin.
> Zbieranina stworzeń o najdziwniejszych formach, od dawna budząca w ludziach obawę, ale i szacunek, zwana była mushi[35].

W języku japońskim *mushi* oznacza m.in. (zależnie od odczytania znaków *kanji*) „robaka, insekta, owada", jednakże narrator i bohaterowie, wielokrotnie zwracając się jak gdyby wprost do czytelnika, upominają, że „to nie to całe robactwo od owadów do gadów"[36]. *Mushi* to pierwotne byty, obcujące z ludźmi lub egzystujące obok nich. Nie posiadają jednej formy, niektóre mogą być bezkształtne, inne przypominać organizmy pierwotne lub bardziej złożone, pozostałe zaś potrafią zmieniać swój kształt, dostosowując się do panujących warunków naturalnych, a także naśladować ludzi. Pomimo różnorodności (i możliwości) form wszystkie *mushi* biorą swój początek w „rzece światła" (*koumyaku*, w polskim wydaniu zwana też „promienistą żyłą"), która stanowi źródło całej natury, w tym człowieka, gdyż „[p]od naszymi stopami płynie rzeka, a w niej niezliczone stado początków życia"[37]. *Koumyaku*, niekiedy nazywana w mandze *Mushishi* „rzeką życia", jest strumieniem mniejszych, emitujących światło *mushi* (*kouki*, w pol-

[33] P. Zawojski, *Bio-techno-logia, czyli logos w świecie biologii i technologii. Wprowadzenie*, [w:] *Bio-techno-logiczny świat. Bio art. Oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojski, Szczecin 2015, s. 9–10.

[34] *Ibidem*, przeł. P. Zawojski. Tekst w oryginale: E. Kac, *Introduction. Art that Looks You in the Eye: Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transgenic*, [w:] *Signs Of Life. Bio Art and Beyond*, red. E. Kac, London 2007, s. 19–20.

[35] Y. Urushibara, *Mushishi*, t. 1, przeł. R. Bolałek, Warszawa 2015, s. 2.

[36] *Ibidem*, s. 18.

[37] *Ibidem*, s. 180.

© for this edition by CNS

skiej wersji tłumaczony również jako „promienisty alkohol”[38]), które — poruszając się pod powierzchnią Ziemi — opływają cały świat. Rzeka światła jest konceptem witalności — animuje środowisko naturalne, włączając w to również człowieka. Pojęcie „żyły” sugeruje organiczny charakter zjawiska, nie zaś wyłącznie nadnaturalny — także w wypadku *mushi*, których kategoria ontologiczna umiejscowiona jest pomiędzy duchem a mikroorganizmem. Podwójny charakter *kouki* (jest obecny zarówno w świecie materialnym, jak i przestrzeni psychicznej człowieka) odpowiedzialny jest za pojawianie się *mushi* (w postaci duchowej i fizycznej), które funkcjonują w zależnościach korzystnych dla obu stron lub przeciwnie — niekiedy pasożytniczych relacjach z ludzkim ciałem i umysłem[39].

Ginko, tytułowy *mushishi*[40], w tajemniczy sposób przyciągany jest przez ludzi niepokojonych przez *mushi*. *Manga Mushishi* wprowadza wiele zupełnie nowych sposobów odczytania tych relacji ze względu na silne konotacje z wierzeniami i filozofią Dalekiego Wschodu, zwłaszcza japońskim shintoizmem, który łączy w sobie elementy materializmu oraz idealizmu[41], a także buddyzmem dążącym do jedności z naturą[42]. Biorąc pod uwagę kosmologiczno-etyczny światopogląd *shinto*, wedle którego najistotniejsze jest przywrócenie harmonii (równowagi ekologicznej, jak podsumowuje to Branscum), zauważalny jest schemat fabularny, który realizuje Yuki Urushibara w każdej historii zaprezentowanej w *Mushishi*. Konwencjonalizacja schematu fabularnego może wynikać z inspiracji ludowymi opowieściami, a także stanowić próbę przekrojowej prezentacji różnych *mushi*. Kolejne opowieści w komiksie zostały skonstruowane w następujący sposób: (1) w życiu człowieka, wskutek niewiedzy na temat *mushi*, następuje pewne nieszczęście; (2) aby wyjść z tego symbolicznego stanu dysharmonii (choroba wywoływana przez *mushi*) i przywrócić właściwy ład naturze (zdrowie), naznaczeni ludzie muszą poddać się ponownej konceptualizacji ich roli w świecie (kuracja zlecona przez *mushishi*). Należy jednak zaznaczyć, że kuracja nie zawsze kończy się pozytywnym rezultatem — czy to z winy pacjentów (niechęć dostosowania

[38] W mandze Yuki Urushibary *kouki* może zostać wydestylowany, a spożycie „płomiennego alkoholu” jest wydarzeniem doniosłym, zazwyczaj dostępnym tylko osobom wybranym. *Kouki* ma również moc przywracania do życia martwych oraz pozwala osiągnąć nieśmiertelność, choć jest to praktyka zakazana, zaburzająca równowagę naturalną i cykl życia każdej żywej istoty.

[39] J. Branscum, *Me, myself and mushi: Reframing the human and the natural in Urushibara Yuki's "Mushishi"*, „Works and Days” 63/64, „The Comics Studies Multiverse: Graphic Transformations in Education and Culture” 32, 2014–2015, s. 311, http://www.worksanddays.net/W&D%20 2014-2015.html (dostęp: 29.05.2016).

[40] Badacz *mushi*.

[41] J. Branscum, *op. cit*., s. 313.

[42] W ezoterycznej odmianie buddyzmu natura postrzegana jest jako ucieleśnienie kosmicznego Buddy na zasadzie jednoczesnego symbolizowania i partycypacji zgodnie z podstawową regułą logiki paradoksu *soku-hi* (jest i jednocześnie nie-jest). Zob. M. Korusiewicz, *op. cit*., s. 54.

© for this edition by CNS

się do zaleceń *mushishi*), czy też niewiedzy badaczy na temat niektórych *mushi* (w domyśle: również skutków choroby, którą wywoływały)[43].

Jak zostało wspomniane, *manga* Urushibary odwołuje się do *shinto* — religii i jednocześnie filozofii mocno zakorzenionej w animistycznym rozumieniu natury. W kontekście analizowanego komiksu najistotniejsza jest przede wszystkim obecna wiara w *kami*, na których zdaniem Brancuma w dużym stopniu oparta jest istota stworzonych przez autorkę *mushi*. *Kami* definiowane są nie w sposób fizyczny, a raczej animistyczny oraz na podstawie sieci relacji, w kategoriach ich głębokiego wpływu na prawie każdy aspekt ludzkiego życia: od zdrowia fizycznego i ćwiczeń wyobraźni do stanu środowiska naturalnego czy duchowych doświadczeń. *Kami* to wszechobecna duchowa esencja i pewnego rodzaju reguły, które wpływają na wszystko, co istnieje: od elementów krajobrazu po wytwory człowieka. Nie ma jednej właściwej formy *kami* — mogą być istotami niematerialnymi, demiurgiczną siłą stwórczą czy też mikroorganizmem, a nawet bytem abstrakcyjnym. Skutecznie zatem zacierają granicę pomiędzy tym, co materialne, a tym, co duchowe, fizyczne a nadprzyrodzone[44]. Warto jednak przywołać wspomnianą już Yoshiko Okuyamę, która zwraca uwagę na brak istotnego elementu w kulcie *kami* w mandze Yuki Urushibary — brak szacunku i adoracji wyznawców. Badaczka zauważa, że sposób, w jaki Ginko traktuje *mushi*, nierzadko jako uciążliwego komara lub jadowitego pająka, nie opowiada respektowi, z jakim Japończycy podchodzą do manifestacji (roślinnych czy zwierzęcych) *kami*. Można zgodzić się z Okuyamą — dla badaczy *mushi* jest bowiem częścią przyrody, co podkreśla tym samym ich organiczny charakter. Jednocześnie jednak wiele *mushi* traktowanych jest przez ludzi z szacunkiem — w pierwszej historii Renzo zostaje zaproszona na „bankiet *mushi*". Bohaterka wie, że musi zachować pewne zasady rytuału, ich złamanie grozi bowiem poważnymi konsekwencjami — co w odbiorze komiksu skłania odbiorcę ku shintoistycznym *kami*. Japońska badaczka jednakże powołuje się na podejście animistyczne, zgodnie z którym tajemnicze siły drzemią w zjawiskach, elementach nieożywionych i istotach żywych oraz obdarzone są duszą (*anima*). W dawnych wierzeniach japońskich przyjmowano, że zarówno ożywione, jak i nieożywione elementy przyrody posiadają *tama*, japoński ekwiwalent *animy*, zaś rytuały miały za zadanie kontrolować nieokiełznaną naturę *tama*[45]. John Branscum przywołuje związane z shintoizmem pojęcie *Daishizen*[46],

[43] J. Branscum, *op. cit*., s. 311.

[44] *Ibidem*, s. 312.

[45] Y. Okuyama, *op. cit*., s. 171.

[46] Wedle Branscuma, który powołuje się na *Historical Dictionary of Shinto* (2002) Stuarta Pickena, *Daishizen* (pozostawiono zapis oryginalny) odpowiada zachodniemu pojęciu natury w jego kosmologicznym rozumieniu, z naciskiem na relacje i wpływ elementów nadnaturalnych. Jednakże pojęcie to pojawia się głównie w kontekście odwołań do wspomnianego słownika. *Daishizen* nie występuje w przywołanych w niniejszym artykule publikacjach Yoshiko Okuyamy, Marii Korusińskiej, Beaty Kubiak Ho-Chi i innych — powołują się raczej na pojęcie *shizen*, które jest odpowiednikiem zachodniej natury w rozumieniu Branscuma. Zastanawia więc, czy *Daishizen* to jedynie

© for this edition by CNS

rozumiane jako „Matka Natura" lub „Wielka Natura", które ukazuje naturę jako niezwykle kompleksowy system kosmologiczny, który przede wszystkim kładzie nacisk na relacje pomiędzy elementami tej struktury. Ostateczna koncepcja przyrody, a jednocześnie świata i jego złożoności opiera się na połączeniu tego, co fizyczne, z tym, co nadnaturalne. Istnienie człowieka powinno zatem polegać na obcowaniu w harmonii z wszelkimi aspektami Wielkiej Natury[47].

Shizen to rozległa sieć powiązań, w których każdy element ma odpowiednie miejsce w systemie:

> Przyjmijmy, że cztery palce to żywe stworzenia, a kciuk to rośliny. W tym wypadku człowiek będzie tu — najbardziej oddalony od serca, palec środkowy, to on wybiega najbardziej w przód. Im bliżej środka ręki, tym bardziej prymitywne są to byty. Wszystkie naczynia krwionośne tworzą jedność w nadgarstku. Tu są mikroby i grzyby. To tu rośliny i zwierzęta zlewają się w jedno. Ale tu dalej też jest coś. Podążając dalej w głąb po ręce i jeszcze dalej. No i prawdopodobnie tu też coś się znajdzie [wskazując na klatkę piersiową — N.D.]. „Mushi" inaczej zwane „zielonymi". Najbardziej bliskie prapoczątkom życia. Te byty pozbawione formy czy jestestwa. […] Niektóre z tak zwanych duchów to tak naprawdę *mushi*. Inne potrafią naśladować ludzi[48].

Rozważania Ginko na temat *mushi* i ich pozycji w świecie naturalnym przeradzają się w refleksję na temat koncepcji *shizen* — zarówno w kontekście materialnym, jak i duchowym. Organizm ludzki jest symbolicznym ekosystemem, w którym każdy „zdrowy" element jest istotny dla prawidłowego funkcjonowania całości, a poszczególne komponenty nie istnieją niezależnie od siebie. Człowiek w swojej złożoności i cywilizacyjnym rozwoju najbardziej oddalił się od pierwotnego źródła życia, ale też świata natury, choć wciąż niezmiennie jest jego częścią, również konieczną dla egzystencjalnej harmonii.

W rzeczywistości komiksowej stworzonej przez Yuki Urushibarę ludzi można podzielić na tych, którzy widzą *mushi*, oraz tych, którzy nie są w stanie ich dostrzec, zależnie od rozwoju umiejętności, która pozwala „odczuć rzeczy nie do ogarnięcia pięcioma zmysłami" (*youshitsu*, tłumaczony na język polski jako „uwodzenie")[49]. Każdy człowiek ma zdolność zobaczenia *mushi*, jednakże kiedy jest ona sporadycznie używana — zazwyczaj pozostaje uśpiona:

> [c]zasami wystarczy drobny bodziec, żeby [ludzie] zaczęli wykorzystywać tę zdolność, albo wprost przeciwnie, zupełnie o niej zapominają[50].

---

shizen z przedrostkiem *dai-* (w znacznym uproszczeniu z języka japońskiego oznaczający „wielki"), co stanowiłoby podkreślenie istotności zjawiska oraz ułatwienie definicyjne dla odbiorców zachodnich, a także czy zostało ukute przez Japończyków, czy raczej badaczy zachodnich. Rzecz na pewno warta większej uwagi. W dalszej części artykułu operować będę jednak pojęciem *shizen*.

[47] J. Branscum, *op. cit*., s. 312.

[48] Y. Urushibara, *op. cit.*, s. 18–21.

[49] *Ibidem*, s. 21.

[50] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

Youshitsu, w kontekście wierzeń shintoistycznych oraz wspomnianego już dążenia do harmonii *shizen*, nie jest wyłącznie postrzeganiem pozazmysłowym. To swoistego rodzaju uwrażliwienie na obecność bytów najbliższych źródłom życia. Akt zapomnienia wydaje się metaforycznym odejściem od natury, zwrotem ku rozwojowi cywilizacyjnemu. Nie wpływa to w najmniejszym stopniu na egzystencję *mushi*, jednakże niewiedza na ich temat może być dla człowieka nie tylko kłopotliwa, lecz także niebezpieczna.

W każdej z opowieści dochodzi do wspomnianego wcześniej kontaktu człowieka i *mushi*. Zdarza się, że spotkanie przyjmuje formę rytuału, tak jak miało to miejsce w przytoczonym epizodzie *Zielone siedzenie*[51] — Renzo otrzymała zaproszenie na „bankiet *mushi*", podczas którego uzyskała możliwość skosztowania *kouki*. Wypicie pełnej czarki alkoholu skutkowało jednocześnie utraceniem prawa do bycia żywą istotą, człowiek przeistaczał się w *mushi*. Inny rodzaj *mushi* sprowadza nieszczęście na żyjących w pobliżu ludzi — istoty Pomiędzy Polem Snów (*Imenonoawai*) nawiedzały sny człowieka wybranego na medium i urzeczywistniały je, imitując efekt proroczych wizji. Kolejne byty pierwotne mogą pożerać *kami* i w ich miejsce stawać się obiektami kultu, jak Wąż (*Kuchinawa*), który „zjada władców […] gór, władców stawów, wszystkich ich zjada"[52]. Jednakże *mushi*, którym Yuki Urushibara poświęciła najwięcej uwagi, powodują zaburzenia postrzegania zmysłowego — ich pasożytnicza natura jest szkodliwa nie tylko dla ludzkiego zdrowia, ale też życia. *Mushi* Wciągacz (*Ah*) i Wypychacz (*Un*) zagnieżdżały się w uszach i żywiły kolejno dźwiękiem oraz ciszą, doprowadzając do uszkodzeń słuchu. Z kolei Ciemność Oczu (*Manako no Yamimushi*) pożywiała się mrokiem, powodując bolesną nadwrażliwość na światło i stopniową utratę wzroku. Legendarny *mushi Ganfuku* (Szczęśliwe Oko) potrafi sprawić, że osoba niewidoma odzyskuje sprawność widzenia, jednakże z czasem nosiciel zaczyna dostrzegać rzeczy niedostępne dla ludzkiego wzroku — oddalone o setki kilometrów przedmioty ukryte przed oczyma innych, a także przyszłe wydarzenia.

Ostatnia grupa zaprezentowanych pokrótce *mushi* stanowi doskonałe tło dla przedstawienia Ginko. Specyfika profesji bohatera pozwala interpretować go zarówno jako naukowca, jak i szamana. O statusie badacza świadczą przede wszystkim umiejętności lekarskie, protagonista przeszedł odpowiednie przeszkolenie w zakresie systematyki *mushi*, ich natury, ale też konsekwencji, jakie wiążą się z bytowaniem tych istot w pobliżu ludzi. Działania Ginko są tożsame praktyce lekarskiej, choć on sam postrzega siebie wyłącznie jako badacza — podstawowym narzędziem pracy jest wywiad z pacjentem, pytanie o symptomy „choroby" poprzedza identyfikację problemu i zalecenie odpowiedniej kuracji, nierzadko wspartej odpowiednimi medykamentami. Metody leczenia są często eksperymentalne, gdyż nie wszystkie *mushi* zostały jeszcze zbadane oraz sklasyfikowane. Z drugiej strony, podobnie jak

[51] *Ibidem*, s. 3–62.

[52] Y. Urushibara, *Mushishi*, t. 2, przeł. R. Bolałek, Warszawa 2015, s. 32.

© for this edition by CNS

szaman komunikuje się z duchami przodków, demonami, *tamą* lub *kami*, tak Ginko porusza się w przestrzeni istot o charakterze nadnaturalnym, choć wciąż materialnych. Taką rolę *mushishi* umożliwia bohaterowi podwójna natura *mushi*. Jak stwierdziła sama autorka i co stanowi swego rodzaju tęsknotę za przeszłością:

> [n]ie wierzę (a przynajmniej nie w tych czasach), że rzeczy takie jak duchy istnieją, ale naprawdę mam nadzieję, że istniały […]. *Mushi* były zrodzone z tego dylematu — są bytami nadprzyrodzonymi, ale istnieją[53].

Mushi jako istoty fizyczne zajmują ważne miejsce w ekosystemie, podobnie jak rośliny, grzyby czy zwierzęta, jednakże aby mieć świadomość ich istnienia, konieczny jest swoisty rodzaj uwrażliwienia na elementy w swoim charakterze i działaniu nadnaturalne. Rolę łącznika pomiędzy ludźmi a *mushi* (a zatem cywilizacją i naturą) pełni Ginko. Będąc jednak człowiekiem obdarzonym specyficznymi zdolnościami i wiedzą, protagonista nie należy już w pełni do społeczności ludzkiej. Jego ciało przyciąga *mushi*, a bohater doskonale rozumie, iż „zielone" mogą sprowadzić nieszczęście, jeżeli tylko zagnieździłyby się w pobliżu ludzi, skazany jest zatem na wieczną wędrówkę.

Ginko jest postacią unikalną na wielu płaszczyznach. W komiksie jego odmienność została przez autorkę podkreślona przede wszystkim wyglądem fizycznym. Fizjonomia Ginko (białe włosy i zielone oko, efekt niefortunnego spotkania z *mushi*) upodabnia go do reprezentanta kultury zachodniej. Zgodnie z wywiadem, którego udzieliła Yuki Urushibara, akcja mangi osadzona jest w „wyimaginowanym czasie pomiędzy epoką Edo (1603–1868) a Meiji"[54]. Dziewiętnastowieczna architektura japońska[55], a także elementy krajobrazu (przewaga miejsc nietkniętych ludzką ręką oraz niewielkich osad i wiosek) świadczą o preindustrialnym charakterze Japonii. Należy zauważyć, że wszyscy poza Ginko noszą na co dzień kimona, co również nawiązuje do czasów sprzed rozwoju gospodarczego. W tym kontekście ubranie głównego bohatera znacznie się wyróżnia — zachodnim oraz współczesnym krojem, przystającym bardziej do epoki Shōwa. Zważywszy, że pierwsze kontakty z Zachodem miały miejsce w epoce Meiji, unikalność głównego bohater zostaje bardzo wyeksponowana[56]. Odmienny jest także stosunek do *mushi* — protagonista jako jeden z nielicznych *mushishi* nie dąży do ich unicestwienia. Akceptuje ich istnienie, rozumie, że są integralną częścią ekosystemu, częścią którego jest również on sam. Protagonista w symboliczny sposób reprezentuje zatem wartości *shizen* i poprzez swoje działania dąży do harmonii w skali makro.

---

[53] Stwierdzenie to, obecne w pierwszym tomie mangi, nie zostało dołączone do polskiego tłumaczenia. Skorzystano ze skanlacji dostępnych na stronie Mangago: http://www.mangago.me/read-manga/mushishi/an/mushishi-chapter-4.html/34/ (dostęp: 28.05.2016). Przeł. N.D.

[54] Wywiad przytoczony przez Yoshiko Okuyamę z powodu braku dostępu do wersji anglojęzycznej, przeł. N.D. Cyt za: Y. Okuyama, *op. cit*., s. 169.

[55] Na przykład budynki w stylu *gassho-zukuri*, o stromych dachach krytych słomą, zauważalne w drugim epizodzie mangi.

[56] Y. Okuyama, *op. cit*., s. 168–173.

© for this edition by CNS

Podsumowanie

Estetyka japońska cieszy się coraz większym zainteresowaniem badaczy, czego dowodem są liczne publikacje na ten temat, również polskie[57]. Można jednakże odnieść wrażenie, że kultura popularna jest w kontekście tych badań marginalizowana, a wręcz banalizowana. Pomijając wytwory popkultury, w tym mangę i anime, zapomina się o specyfice japońskiej estetyki.

Komiks Yuki Urushibary jest jednym z tekstów, które sprawnie wykorzystują tradycyjne elementy kultury japońskiej. Omawiana *manga*, mocno osadzona na specyfice wierzeń shintoistycznych, w tym animistycznego rozumienia natury, jednocześnie dąży do uniwersalizmu. Autorka, poprzez formę komunikacji estetycznej, jaką jest komiks, kieruje do czytelników pytania, z których najważniejsze dotyczy miejsca człowieka w ekosystemie, co pozwala na ekokrytyczną perspektywę interpretacyjną. Warto jednak pamiętać, o czym wspomina choćby Korusiewicz, że obraz relacji pomiędzy naturą a człowiekiem w tradycji japońskiej podlega nieustannym zmianom uwzględniającym nowe aspekty, a powszechnie przyjęty obraz japońskiego „życia z naturą" zdaje się w kontekście wielu lat industrializacji jedynie współczesną wizją o charakterze utopijnym[58]. *Mushishi* staje się więc tekstem estetycznym, którego autorka proponuje nostalgiczną podróż do czasów sprzed rozwoju gospodarczego. W świecie Yuki Urushibary wszystkie elementy natury są równie ważne, choć w różny sposób oddalone od „prapoczątków życia"[59] — czy są nimi zwierzęta, rośliny, czy też *mushi*.

Religious beliefs from the perspective of Japanese aesthetics: *Mushishi* by Yuki Urushibara

Summary

The Japanese culture is often portrayed as unique, in particular when compared to broadly-understood Western culture. It is important to notice, however, that the main trait of the Japanese culture is its openness towards outside influences and the ability to modify them to fit better with the Japanese system of values. The same could be applied to the Japanese aesthetics, which concerns various aspects of life, not only the ones that would be described as art in Western culture. The contemporary Japanese culture (and the aesthetics along with it) is occasionally a combination

[57] Poza wyszczególnionymi w tekście publikacjami warto również zapoznać się z: *Estetyka japońska. Antologia* (t. 1–3, Kraków 2001–2005) pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej; *W poszukiwaniu źródeł estetyki japońskiej* („Estetyka i Krytyka" 1, 2017, nr 12, s. 135–145) Zofii Piotrowskiej; *Między tradycją a globalizacją — estetyka japońskich gier video* (Cool Japan. *Autoprezentacja Japonii w popkulturze*, red. M. Gotowska, A. Wosińska, Bydgoszcz 2017, s. 69–98) Marcina M. Chojnackiego; *Prze-myśleć piękno. Estetyka kaligrafii japońskiej* (Bydgoszcz 2016) Joanny Zakrzewskiej.

[58] M. Korusiewicz, *op. cit*., s. 12–13.

[59] Y. Urushibara, *Mushishi*, t. 1, s. 21.

© for this edition by CNS

of tradition and modern ideas; the works of popular culture, which includes comics and animation, may hold the most interesting cases in that regard. This article describes the issues of the Japanese aesthetics in *Mushishi*, a comic book by Yuki Urushibara. The author, while inspired by the classical works of Japanese literature and legendary tales, presents her own stories, in which the primary aesthetic value is the harmony between human and nature, sometimes represented by the supernatural beings known as *mushi*.

© for this edition by CNS