

**TEATR
TERAYAMY
SHŪJI**



BIBLIOTEKA
STUDIÓW AZJI WSCHODNIEJ

Redaktor serii
Kamil Zeidler

Terumichi Tsuda

TEATR TERAYAMY SHŪJI

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Gdańsk 2025

Recenzenci
Prof. dr hab. Dariusz Kosiński
Prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

Redaktor Wydawnictwa
Anna Świtalska-Jopek

Projekt okładki i stron tytułowych
Kaja Mucha-Król

Skład i łamanie
Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana ze środków
Prorektora ds. Badań Naukowych Uniwersytetu Gdańskiego
w ramach Programu Humanistyki Gdańskiej,
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego
oraz Centrum Studiów Azji Wschodniej Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-692-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 11 37, tel. kom. +48 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
wydawnictwo.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: wydawnictwo.ug.edu.pl/ksiegarnia-online/

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. +48 58 523 14 49

Spis treści

Wstęp — 7

Rozdział 1. Życie i twórczość Terayamy Shūji — 17

Człowiek z prefektury Aomori — 18

Nieobecny ojciec — 23

Potężna matka — 32

Życie teatralne — 48

Rozdział 2. Antropologia teatru Terayamy — 63

Motywy religijne — 65

 Szamanizm i kult gór — 67

 Duch opiekuńczy i opętanie — 73

 Modlitwa i formuła filozoficzna — 76

 Magia jako teoria teatru — 81

System rodzinny — 89

 Przynależność do domu, czyli tożsamość jednostki — 95

 Rola i miejsce jednostki w rodzinie — 102

Ie jako miejsce teatru — 110

Przestrzeń — 113

 Narracja – przestrzeń słów — 115

 Miasto – przestrzeń przypadkowych spotkań — 124

 Pomieszczenie zamknięte – przestrzeń wyobraźni — 135

 Przestrzeń performatywna — 144

Rozdział 3. Terayama i inne teatry — 155

Dramaturgia spotkania – Brecht i Stanisławski — 162

Teatr edukacyjny i teatr do oglądania — 165

Wczuwanie się a „kserokopia” — 170

Teatr reprodukcyjny — 175

Teatr dramatyczny — 181

Teatr spotkania — 185

Fikcja nieobecna – Artaud i The Living Theatre — 191

Ciało aktora i język teatralny — 192

Dżuma i szczur — 199

Magia i rytuał — 203

Dramaturgia spotkania i piękno ułomności — 209

Ciało synchroniczne – Grotowski i Schechner — 214

Ciało indywidualne — 214

Zamykanie się w sobie — 219

Tekst i spotkanie — 228

Deformacja ciała i byt synchroniczny — 233

Dramaturgia przerwy – Kantor i Witkacy — 239

Oderwanie od codziennego kontekstu i życie samoistne — 241

Materia wypełniona pustką — 246

Od spotkania do przerwy — 254

Zakończenie — 263

Bibliografia — 267

Wstęp

Terayama Shūji i jego zespół teatralny Tenjō-sajiki przyjechał do Polski tylko raz, aby wystawić swój spektakl *Mōjin shokan* (*Zapiski ślepcy*¹). Było to w 1973 r. i z upływem czasu nazwisko reżysera zostało zapomniane – pamiętają je jedynie ci, którzy byli wówczas widzami lub organizatorami jego przedstawień i wywołane nimi niezwykle wrażenia nadal są w nich żywe. Dziś Terayamę traktuje się zazwyczaj jako reżysera filmowego, a jako twórcę teatralny jest on w Polsce prawie nieznany.

Terayama był artystą wszechstronnie utalentowanym. Układał wiersze – nie tylko w formie tradycyjnej dla poezji japońskiej, w tym wiersze tanka i haiku, ale także bardziej współczesne, np. teksty piosenek popularnych. Pisał eseje, powieści, baśnie, słuchowiska, dramaty i scenariusze: telewizyjne, filmowe i teatralne. Zajmował się też krytyką literacką, fotografią oraz reżyserią teatralną i filmową. W końcu zaczął mówić o sobie: „Mój zawód to Terayama Shūji”.

Teatr zajmuje w twórczości Terayamy miejsce szczególne. Uważano go za jedną z najważniejszych osobowości współczesnego teatru japońskiego, a jego działalność dramaturgiczna stanowi pomost, na którym spotykają się dwa różne światy: współczesność z tradycją i kultura japońska z kulturą europejsko-amerykańską.

¹ Scenariusz spektaklu napisał Terayama, zainspirowany dziełem filozoficznym Denisa Diderota *List o ślepcach na użytek tych co widzą* (1749). Dlatego japoński tytuł spektaklu *Mōjin shokan* brzmi identycznie jak tytuł przetłumaczonego na japoński dzieła Diderota *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, choć w Polsce tradycyjnie tłumaczy się go jako *Zapiski ślepcy* (D. Diderot, *List o ślepcach na użytek tych co widzą* [w:] *idem, Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Rogoziński, J. Hartwig, Warszawa 1953).

Ponieważ Terayama doświadczył klęski II wojny światowej oraz powojennego zamętu – zburzenia całego ówczesnego moralno-duchowego i obyczajowo-kulturowego systemu wartości – siłą rzeczy wykształcił w sobie nieufną, wręcz buntowniczą postawę wobec jakichkolwiek autorytetów i zastanego porządku. Kiedy w powojennej Japonii zaczęło następować ożywienie gospodarcze, któremu towarzyszyło szybkie i masowe odejście od tradycji, on nigdy nie porzucił dawnych wartości, przywiązany do rodziny, domu, stron rodzinnych oraz świąt i widowisk. Odwołania do nich często pojawiają się w jego teatrze. Pisał: „Gdyby mnie ktoś zapytał, który spektakl jest najciekawszy, natychmiast odpowiem: «historia»”². Dla niego historia nie była „rekonstrukcją przeszłości całości, jaką stanowi państwo jako jednostka”³, ani ogółem „przeszłości całości”. Terayama interesował się historią, dostrzegał w niej bowiem „dynamizm, który za pomocą wyobraźni organizuje toczącą się przypadkowość”⁴. Oznacza to, że każdy uczestnik historii, jak w spektaklu, „organizując przypadkowość za pomocą wyobraźni”, na nowo owej historii doświadcza. Dlatego – uważał reżyser – „to, co nie działo się w rzeczywistości, też należy do historii”⁵. Pisał zatem: „Widząc, że «historiografia», która polega na takiej rekonstrukcji przeszłości całości, z błyskawiczną szybkością wyprzedza teraźniejszość, nie mogłem oprzeć się myśli, że sensem, dla którego prowadzę teatr, powinno być pójście pod prąd historii”⁶. Teatr Terayamy, mocno skupiony na jednostce i teraźniejszości, jest więc miejscem spotkania współczesności i tradycji.

Podobnie w twórczości teatralnej reżysera krzyżują się również teatr japoński i teatr europejsko-amerykański. Już w młodości utrzymywał on stały kontakt z kulturą europejską i amerykańską za pośrednictwem

² Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū* [Zbiór tekstów teoretycznych Terayamy Shūji na temat teatru], Tokio 1983, s. 8. O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty w tekście zostały przywołane w tłumaczeniu własnym autora.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ogawa Tarō, *Terayama Shūji – sono shirarezaru seishun* [Terayama Shūji – jego nieznaną młodość], Tokio 2013, s. 11.

⁶ Terayama Shūji, *Terayama Shūji engekiron-shū...*, s. 9.

filmu i literatury. Później zainteresował się też współczesnym teatrem europejsko-amerykańskim. Nie oznacza to, że porzucił rodzime tradycje teatralne, jak np. sztuka melorecytacyjna *rōkyoku*, teatr lalek *bunraku* i teatr *kabuki*, których elementy można często dostrzec w jego spektaklach, ani że na oślep przejmował wszystko, co napotkał w teatrze europejskim czy amerykańskim. Przyznawał, na przykład, że pozostawał pod silnym wpływem Antonina Artauda, natomiast do teorii Bertolta Brechta zawsze odnosił się krytycznie. Wierny swojej wrażliwości oraz kierując się własną logiką i kryteriami, do teorii europejskich i amerykańskich twórców teatralnych podchodził wybiórczo, przejmując od nich jedynie to, co zgadzało się z jego poglądem na teatr albo co inspirowało go do stworzenia własnej teorii dramaturgicznej. Nie zaliczał swego teatru ani do tradycji Wschodu, ani Zachodu. Nie czynił z siebie ani człowieka z peryferii teatru współczesnego, pojętego z perspektywy europocentrycznej, ani bezkrytycznego zwolennika teatru zachodniego. Przekraczał tradycyjny dychotomiczny podział na Wschód i Zachód.

Badania nad teatrem Terayamy, czyli nad tym, od kogo i co zaczerpnął on dla swojego teatru oraz w jaki sposób to przyswoił, pozwalają nie tylko odkryć wpływ teatru europejsko-amerykańskiego na jego sztukę, ale również ujrzyć poszczególnych twórców teatralnych z Europy czy Ameryki, z którymi utrzymywał on kontakt, w zupełnie nowym świetle.

Dotychczasowa literatura poświęcona twórczości teatralnej Terayamy jest skąpa, chociaż w ostatnich latach zaczynają się pojawiać specjalistyczne publikacje na ten temat.

W 2006 r. powstało International Society of Shuji Terayama (Kokusai Terayama Shūji Gakkai, Międzynarodowe Towarzystwo Badań Twórczości Terayamy Shūji), które od 2007 r. wydaje rocznik „Terayama Shūji kenkyū” („Badania nad Twórczością Terayamy Shūji”). Dotychczas ukazało się osiem numerów, w których można znaleźć także monografie teatrologiczne⁷.

⁷ Zob. m.in. M. Sas, *Theories of Encounter: Breaking the Everyday*, „Terayama Shūji kenkyū” 2009, nr 3, s. 261–288; Tsuda Terumichi, *Terayama Shūji to Tadeushu Kantoru* [Terayama Shūji i Tadeusz Kantor], „Terayama Shūji kenkyū” 2013, nr 6, s. 105–117; *idem*, *Terayama to Vitokatsui – Pōrando-ni okeru „Mojin shokan” juyō-no ichirei-to shite*

Najważniejsze anglojęzyczne publikacje to: *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan* (2005) autorstwa Carol Fisher Sorgenfrei⁸, *Shades of Darkness: Kurogo in the Theater of Terayama Shūji* (2006) Yukihide Endo⁹ oraz *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* (2010) Stevena C. Ridgely'ego¹⁰.

W języku polskim ukazały się dotąd następujące artykuły: *Skandal a sztuka – na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji* (2013)¹¹, *Spotkanie rodzimej tradycji teatralnej z teatrem europejskim w twórczości Terayamy Shūji* (2014)¹², *Teatr Terayamy jako teatr religijny – motywy rodzime* (2014)¹³ oraz *Japońska kultura duchowa we współczesnej sztuce na przykładzie teatru Terayamy Shūjiego* (2019)¹⁴.

Niniejsza praca składa się z trzech głównych rozdziałów.

Pierwszy rozdział poświęcony został biografii Terayamy, wciąż jeszcze szerzej w Polsce nieznanego. Ukazano w nim wydarzenia i miejsca szczególnie dla niego ważne, także w kontekście jego twórczości teatralnej:

[Terayama i Witkacy jako jeden z przykładów odbioru *Zapisków ślepego* w Polsce], „Terayama Shūji kenkyū” 2014, nr 7, s. 132–144; *idem*, „Deai”-no engekiron – Terayama-to Gurotofusuki [Teoria teatru „spotkania” – Terayama i Grotowski], „Terayama Shūji kenkyū” 2015, nr 8, s. 142–154.

⁸ C. Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu 2005.

⁹ Yukihide Endo, *Shades of Darkness: Kurogo in the Theater of Terayama Shūji*, Los Angeles 2006.

¹⁰ S.C. Ridgely, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis–London 2010.

¹¹ Terumichi Tsuda, *Skandal a sztuka na przykładzie japońskiego teatru współczesnego Terayamy Shūji* [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel i in., Warszawa 2013, s. 509–515.

¹² Terumichi Tsuda, *Spotkanie rodzimej tradycji teatralnej z teatrem europejskim w twórczości Terayamy Shūji* [w:] *Między filmem a teatrem II. Napięcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. S. Bobowski, P. Rudzki, Wrocław 2014, s. 43–55.

¹³ Terumichi Tsuda, *Teatr Terayamy jako teatr religijny – motywy rodzime* [w:] *Dramat i teatr religijny. Wyróżniki i paradygmaty*, red. W. Kaczmarek, J. Michalczyk, Lublin 2014, s. 513–536.

¹⁴ Terumichi Tsuda, *Japońska kultura duchowa we współczesnej sztuce na przykładzie teatru Terayamy Shūjiego* [w:] *Ziemia (nie)znana. O współczesnym odkrywaniu kultury japońskiej*, red. J. Splisgart, A. Ozga, Gdańsk 2019, s. 115–137.

Aomori, skąd pochodził, nieobecność ojca w jego życiu, gwałtowny charakter matki oraz teatr jako wyraz jego radykalizmu. Wykorzystano w nim u fikcyjnioną autobiografię Terayamy *Tareka kokyō-o omowazaru – jijoden rashiku naku* (*Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych – nietypowo dla autobiografii*, 1968)¹⁵, wspomnienia najbliższych mu osób, w tym jego matki Terayamy Hatsu oraz jego byłej żony i wieloletniej partnerki zawodowej Kujō Kyōko (dawniej: Kujō Eiko)¹⁶, a także biografie napisane przez badaczy jego twórczości, takich jak: Takatori Ei¹⁷, Ogawa Tarō i Tazawa Takuya oraz Carol Fisher Sorgenfrei i Steven C. Ridgely.

W rozdziale drugim zanalizowano teatr Terayamy w ujęciu antropologicznym, z uwzględnieniem motywów, które najczęściej lub najwyraźniej pojawiają się w jego spektaklach. Należą do nich przede wszystkim nawiązania do zakorzenionych w Japonii religii: buddyzmu i sintoizmu oraz tradycyjnych wierzeń ludowych i magii oraz do idei rodziny i domu oraz stworzonego wokół nich systemu społecznego obowiązującego w nowożytnej (przedwojennej) i współczesnej (powojennej) Japonii. Inny ważny element stanowi przestrzeń, z uwagi na jej specyficzne poczuć i ujęć w twórczości Terayamy, korzeniami sięgające tradycji teatru japońskiego, dawnych wierzeń oraz estetyki japońskiej, a jednocześnie naznaczone cechą performatywności jego teatru.

Rozdział trzeci poświęcono porównaniu wizji teatru w ujęciu Terayamy z teoriami twórców europejskich i amerykańskich, do których najczęściej nawiązywał w swoich wypowiedziach. Zanalizowano też ich wpływ na jego teatr. Przywołano przy tym poglądy Brechta i Stanisławskiego, do których Terayama odnosił się krytycznie, a którzy

¹⁵ Terayama Shūji, *Tareka kokyō-o omowazaru* [Kto nie myśli o swoich stronach rodzinnych] [w:] *idem, Terayama Shūji chosaku-shū* [Zbiór dzieł Terayamy Shūji], t. 4: *Jijoden, seishunron, kōfukuron* [Autobiografia, rozprawy o młodości i rozprawy o szczęściu], red. Yamaguchi Masao, Shiraishi Sei, Tokio 2009.

¹⁶ Kujō Eiko a. Kyōko (1935–2014) – japońska aktorka występująca pod pseudonimem Kujō Eiko, dawniej żona Terayamy, a potem producentka zespołu Tenjō-sajiki i dysponentka praw autorskich do twórczości Terayamy; po jego śmierci działała pod pseudonimem Kujō Kyōko.

¹⁷ Takatori Ei (ur. 1952) – japoński dramaturg i reżyser teatralny; współpracownik Terayamy, autor dwóch jego biografii.

jednak – paradoksalnie – przyczynili się do sformułowania przez niego pojęcia „dramaturgii spotkania”; Artauda i The Living Theatre, którzy wywarli najbardziej bezpośredni i zasadniczy wpływ na teorię jego teatru, umacniając zwłaszcza jego skłonności do „fikcji nieobecnej”; Grotowskiego i Schechnera, których teatry negatywnie odbierał jako „teatr ciała”, przeciwstawiając im swoją teorię „ciała synchronicznego”; Kanto-
ra i Witkacego, którzy wskazali mu drogę do nowej dramaturgii, czyli „dramaturgii «przerwy»”.

Podstawę rozważań nad teorią teatru Terayamy stanowi jego tekst *Meiro-to Shikai – waga engeki (Labirynt i Morze Martwe – mój teatr*, Tokio 1976), zamieszczony w książce *Terayama Shūji engekiron-shū (Zbiór tekstów teoretycznych Terayamy Shūji na temat teatru*, Tokio 1983). Rzecz jasna, w miarę potrzeby odwoływano się również do innych publikacji reżysera. Wszystkie jego wypowiedzi przywołano w tłumaczeniu autora rozprawy. Największa trudność z przekładem tekstów Terayamy i opatrzeniem ich przypisami wynikała stąd, że miał on w zwyczaju przytaczać swobodnie nie tylko słowa innych autorów, ale i własne, nie podając źródeł cytatów. Ich poszukiwanie wymagało ogromnego nakładu pracy.

Ponieważ twórczość teatralna Terayamy składa się z różnych elementów, nie może podlegać wyłącznie jednotorowej analizie. Dlatego w niniejszej pracy przyjęta została interdyscyplinarna metodologia badawcza.

Rozpatrując konkretne fakty z życia Terayamy, zastosowano metodę psychoanalityczną, w tym teorię Jacques’a Lacana, zwaną „Imionami-Ojca” lub też „metaforą ojcowską”, oraz teorię „kompleksu Ajase”, sformułowaną przez Kosawę Heisaku, która jest zmodyfikowaną koncepcją kompleksu Edypa Sigmunda Freuda. Jej celem było zbadanie, jaki wpływ wydarzenia te wywarły na osobowość twórcy i jak przejawiają się one w jego twórczości.

Analizując motywy występujące w spektaklach Terayamy, przyjęto przede wszystkim podejście antropologiczne, które należy rozumieć w kontekście antropologii teatru sformułowanej przez Eugenio Barbę: „Antropologia teatru jest badaniem społeczno-kulturowych i fizjologicznych

zachowań istot ludzkich w sytuacji przedstawienia”¹⁸. W trakcie omawiania motywów religijnych przywołano antropologiczne teorie Jamesa George’a Frazera i Marcela Maussa na temat magii oraz teorię folklorysty Yanagity Kunio dotyczącą szamanki *itako*. W analizie motywu przestrzeni pomocne okazały się teorie *kotodama* (dusza słów a. duch słów) oraz *marebito* (gość), sformułowane przez folklorystę i literaturoznawcę Orikuchiego Shinobu, a także: teoria estetyki ceremonii herbacianej w ujęciu krytyka sztuki japońskiej Okakury Kakuzō, teoria performatywności filozofa języka Johna L. Austina oraz badania nad performansem Richarda Schechnera, Jacka Wachowskiego i Eriki Fischer-Lichte.

Motywy związane z rodziną, domem i systemem rodzinnym wymagały podejścia socjologicznego. Oprócz teorii Ruth Benedict, amerykańskiej antropolog kultury badającej społeczeństwo japońskie przed II wojną światową i tuż po jej zakończeniu, przytoczone zostały: teoria Fryderyka Engelsa na temat rodziny, badania statystyczne, a także komunikaty rządowe oraz ustawy wraz z ich późniejszymi zmianami – wynika to z silnego wpływu myśli marksistowskiej na japońskich intelektualistów.

Komparatystyczne badanie teorii teatru Terayamy zmusza poniekąd do przyjęcia postawy postkolonialnej w znaczeniu likwidacji podziału na centrum i peryferie kulturowe, a także na Zachód i Wschód. Metoda ta polega na analizie i porównaniu materiałów źródłowych, m.in. pism Terayamy oraz dostępnych dla niego w Japonii i za granicą publikacji innych twórców teatralnych, ogłoszonych zwłaszcza w języku angielskim, jedynym języku obcym, którym stosunkowo dobrze się posługiwał. Przy lekturze tekstów Terayamy zastosowana została metoda fenomenologiczna, uwzględniająca sposób postrzegania przez niego teorii teatru innych twórców europejskich i amerykańskich oraz fakt, co przejął on od nich dla swojego teatru. Nie jest zatem istotne, czy Terayama trafnie postrzegał istotę teorii danego twórcy, ani czy to, co od niego zaczerpnął, było zgodne z jego poglądami. Równocześnie owe inspiracje i wpływy osadzone zostały w kontekście europejsko-amerykańskich badań

¹⁸ E. Barba, *Antropologia teatru*, przeł. G. Godlewski [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. J. Fret i in., Wrocław 2005, s. 6.

teatrologicznych, co może okazać się cenne dla badaczy twórczości ludzi teatru, do których Terayama nawiązuje.

O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty w tekście zostały przywołane w tłumaczeniu własnym autora. Od niego pochodzą też wszystkie uzupełnienia i wyjaśnienia w cytatach źródłowych, podane w nawiasach kwadratowych. Jeśli chodzi o latynizację pisowni wyrazów japońskich, w niniejszej pracy zastosowana została transkrypcja ustalona przez rząd japoński w 1954 r. i przyjęta przez ISO w 1989 r., która jednak w razie potrzeby dopuszcza konwencje tzw. transkrypcji Hepburna (w związku z wariantami transkrypcji: sha, shi, shu, sho, tsu, cha, chi, chu, cho, fu, ja, ji, ju, jo itd.). Według zasad zastosowanej tu transkrypcji czytamy:

„sh” jak „ś”, np. „Shūji” jak „Siūdzi”,
„ch” jak „ć”, np. „Hachirō” jak „Hacirō”,
„ts” jak „c”, np. „Tsuda” jak „Cuda”,
„j” jak „dź”, np. „Shūji” jak „Siūdzi”,
„z” jak „dz”, np. „Osore-zan” jak „Osore-dzan”,
„w” jak „ł”, np. „Shōwa” jak „Siōła”,
„y” jak „j”, np. „Terayama” jak „Terajama”.

Poziomą kreską oznaczone zostały długie samogłoski, np. „Shūji”, „Hachirō” i „Shōwa”.

Kiedy po głosce „n” pojawia się samogłoska lub półsamogłoska, a nie tworzą one wspólnie sylaby, wstawia się między nimi apostrof i odczytuje:

Den'en-ni shisu jak „Den en ni sisu”,
Man'yō-shū jak „Man yō siū”.

Łącznik „-”, który pojawia się w środku frazy lub złożonego wyrazu, oznacza połączenie samodzielnego wyrazu z pomocniczymi częściami mowy zarówno gramatycznymi, jak i słowotwórczymi.

Zgodnie z tradycją japońską nazwiska japońskie zostały podane przed imionami, np. Terayama Shūji. Wyjątek stanowią nazwiska autorów rozpraw naukowych, opublikowanych poza Japonią, gdzie nazwisko pisane jest po imieniu, np. Terumichi Tsuda.

Nazwiska i nazwy japońskie zostały odmienione zgodnie z zasadami gramatyki języka polskiego.

Niniejsza praca nie powstałaby w obecnej formie, gdyby nie pomoc prof. UAM dr hab. Elżbiety Kalemby-Kasprzak, której składam serdeczne podziękowania za wieloletnie i cierpliwe wsparcie oraz konsultacje, a także mojej żony, dr Moniki Tsudy, której jestem wdzięczny za pomoc w sprawdzaniu pisowni języka polskiego, oraz prof. Iguchiego Tokio z Tokyo Institute of Technology, któremu dziękuję za udostępnienie mi zdjęć góry Osore-zan z jego prywatnych zbiorów.