

Autobiograficzne filmy Terayamy Shūjiego na tle japońskiej Nowej Fali. Na pograniczu kina i teatru

NIKODEM KAROLAK

The Institute of German Studies at the Faculty of Modern Languages and Literatures,
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ABSTRACT. Karolak Nikodem, *Autobiograficzne filmy Terayamy Shūjiego na tle japońskiej Nowej Fali. Na pograniczu kina i teatru* [Terayama Shūji's autobiographical films against the background of the Japanese New Wave. On the boundary between cinema and theatre]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 280–290. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.21.

Shūji Terayama (1935-1983) was a Japanese avant-garde poet, novelist, film and theatre director, as well as the founder of the very eccentric Japanese theatrical troupe named Tenjō Sajiki. He is a world-renowned character, regarded as one of the most original and influential figures in Japanese modern art. Although he was considered the originator of a series of scandalous events, he was still supported by a range of important Japanese and European stage directors, art designers, writers and poets who lavishly praised him for his revolutionary art techniques and his genius capable of invoking in the audience something more than just the mere interpretation of a play. The paper revolves around Terayama's representative film works in which cinema and theatre intertwine with each other. The author depicts Terayama's films within the framework of the Japanese New Wave genre, concentrating not only on their intertextual values, but also on Terayama's autobiographical events – indispensable knowledge that facilitates understanding of his works.

KEYWORDS: Terayama Shūji, Tenjō Sajiki, Japanese New Wave genre

Wstęp

Terayama Shūji[1] był i nadal jest prawdziwą ozdobą artystycznego świata literatury, teatru i filmu. Ten żyjący zaledwie czterdzieści osiem lat (1935–1983) twórca zrewidował nie tylko rodzimą tradycję, ale także zapisał się w gronie rewolucjonistów światowej awangardy drugiej połowy XX wieku.

W poniższym artykule spróbuję na podstawie wybranych filmów długo- i krótkometrażowych umiejscowić twórczość japońskiego reżysera na tle politycznych, burzliwych lat 70., a także opisać symbolikę oraz wymowę dzieł, biorąc pod uwagę chwytły montażowe, jak i rodzaj swoistej gry z dotychczasowymi konwencjami kina japońskiego. Są one również reprezentatywne dla późniejszej twórczości Terayamy, który dla potrzeb filmu bardzo często sięgał do własnej doktryny teatralnej, polegającej na burzeniu granicy między aktorem i widzem (Terayama 1976, s. 9–14).

Terayama debiutował jako poeta klasycznych form *tanka*[2] i *haiku*[3]. Następnie zajmował się reżyserią audycji radiowych, które określano mianem demoralizujących i podburzających do rewolucyjnych zamieszek. W końcu zasłynął jako założyciel alternatywnego teatru Tenjō Sajiki[4], który występował wielokrotnie również

[1] Imiona i nazwy własne oraz wyrazy polysylabowe zakończone na -a, -i, -n są odmienne zgodnie z zasadami obowiązującymi w języku polskim. Imiona i nazwiska japońskie podane są w kolejności przyjętej w Japonii, czyli nazwisko poprzedza imię.

[2] *Tanka* – jeden z najstarszych gatunków (powstał ok. VI wieku) poezji japońskiej o stałym wzorcu sylabicznym 5-7-5/7-7.

[3] *Haiku* – japońska forma poetycka reprezentatywna dla okresu Edo (1603–1868) o metrum 5-7-5 sylab.

[4] Tenjō Sajiki – zespół teatralny założony przez Terayamę w 1967 roku. Sama nazwa jest jawnym

poza granicami Japonii, a w 1973 roku także w Polsce. Reżyserował filmy z wyraźnymi wątkami autobiograficznymi, w tym wyróżniony na festiwalu w Cannes w 1975 roku obraz *Den'en ni shisu*[5] (*Wiejska ciuciubabka*, 1974), który krytycy porównywali do wybitnego *Osiem i pół* Federico Felliniego[6]. Terayama był też krytykiem i teoretykiem teatru, propagatorem idei teatru performatywnego, realizatorem happeningów takich jak *Nokku* (*Stuk puk*, 1975), który zakończył się niesławnie interwencją służb porządkowych. Zajmował się fotografią, eseistyką, grafiką. Kochał wyścigi konne i hazard. Był z jednej strony kinomanem wzruszającym się do łez przy starych amerykańskich melodramatach, takich jak *Casablanca* czy *Pożegnalny walc*, a z drugiej – agitującym za rewolucją seksualną twórcą psychodelicznych przedstawień bazujących na teorii teatru okrucieństwa Antonina Artauda. Na uwagę zasługuje fakt, iż w ciągu niespełna pięćdziesięciu lat życia, w tym wielu lat walki z chorobą nerek i wątroby, udało mu się działać na tak wielu artystycznych polach.

odniesieniem do słynnego francuskiego arcydzieła filmowego *Les Enfants du paradis* (*Komedianci*, 1945) w reżyserii Marcela Carné. Japońskie tłumaczenie tego filmu to *Tenjō sajiki no hitobito*. Nazwę teatru Terayamy na język polski tłumaczy się między innymi jako: Dzieci niebios, Dzieci paradyzu, Na jaskółce. Wszystkie z tych tłumaczeń wydają się poprawne, gdyż francuskie słowo *paradis* może oznaczać nie tylko niebios, ale także teatralny paradyz, czyli najwyższej położoną i najbardziej wysuniętą część widowni w teatrze, na którą są dostępne najtańsze bilety wstępu. Terayama często żartował, że w zamierzeniu jego teatr miał być undergroundowy, tak więc wymyślona przez niego nazwa zespołu jest absurdalna. W artykule autor zdecydował się na pozostanie przy oryginalnej, japońskiej nazwie.

[5] Tytuł można byłoby przetłumaczyć trafniej, na przykład jako *Śmierć w stronach rodzinnych*, ale ponieważ *Wiejska ciuciubabka* utarła się już w opisach historii kina japońskiego, autor postanowił nie zmieniać tłumaczenia.

[6] O inspiracjach Terayamy twórczością Felliniego wspomina między innymi Morita Norimasa. Zob. Norimasa 2006, nr 3.

Terayama chętnie wykorzystywał w swoich filmach motywy teatralne, poprzez retrospekcje oraz introspekcje burzył chronologię wydarzeń, a także zacierał granicę pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Stosował przy tym wiele ujęć kręconych z ręki, wplatał liczne elementy muzyczne, co niejednokrotnie sprawiało wrażenie oglądania złożonego z kilku poziomów teledysku. Chętnie nawiązywał do surrealizmu, ekspresjonizmu, pop-artu, a nawet do arcydzieł kinematografii francuskiej.

Podobną estetyką odznaczają się również wyreżyserowane przez niego filmy na podstawie scenariuszy innych autorów. Niektóre z nich uważa się za nieudane lub niezgodne z pierwotnym zamysłem, ale nie sposób nie dostrzec w nich wpływu Terayamy.

Nowa Fala w kinie japońskim i ruch awangardowy

Japońska *Nūberu Bāgu*, jak sama nazwa wskazuje, jest odwołaniem do terminu *La Nouvelle Vague* – okresu w kinematografii francuskiej schyłku lat 50., kiedy to grupa młodej inteligencji, skupiona wokół miesięcznika „*Cahiers du Cinéma*” i wpływowego krytyka filmowego André Bazina, zadebiutowała filmami o całkiem odmiennej tematyce, estetyce i narracji. Słynny poeta, dramaturg i reżyser Jean Cocteau mawiał podobno: „Czego chce Nowa Fala? Miejsca po starej!” (Płazewski 2007, s. 267). Młodzi francuscy filmowcy, tacy jak Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol czy François Truffaut, nie tworzyli jednak wspólnego programu – kręcili filmy o odmiennej stylistyce – nierzadko zaskakując oryginalnym pomysłem i sprawną techniką realizatorską.

Japońska Nowa Fala rozpoczęła się debiutanckimi produkcjami młodych reżyserów ze studia *Shōchiku* w końcu lat 50. Pierwszym znaczącym z nich był poproszony o nakręcenie filmu przez dyrekcję studia Ōshima Nagisa, który stworzył go na podstawie własnego scenariusza *Hato wo uru shōnen* (*Chłopiec, który sprzedawał gołębie*, 1959). Pozwolenie na samodzielne reżyserowanie filmu zaledwie dwudzie-

stosiedmioletniemu asystentowi było sytuacją bez precedensu i łamało dotychczasowe zasady hierarchii wiekowej. Dyrektorowi studia spodobała się jednak ta myśl, ponieważ oczekiwał nowych, świeżych pomysłów, które mogliby zaoferować młodzi filmowcy (Satō 1995, s. 11). W tym czasie inne japońskie studia (takie jak Tōei czy Nikkatsu) były zajęte wypuszczaniem filmów spod znaku *chanbara*[7] i *taiyōzoku*[8]. Dyrekcji zależało na wprowadzeniu elementu humanizmu do kina i opowiedzeniu prostej, życiowej historii. W rezultacie powstał debiutancki film Ōshimy, którego tytuł ostatecznie zmieniono na *Ai to kibō no machi* (*Miasto miłości i nadziei*, 1959). Była to opowieść o biednym chłopcu ze slumsów sprzedającym gołębie na ulicy i wspomagającym finansowo rodzinę. Naturalny instynkt ptaków pozwalał im szybko wrócić do pierwotnego właściciela, który sprzedawał je ponownie, popełniając tym samym przestępstwo. W filmie został delikatnie zarysowany motyw humanizmu poprzez postać dziewczyny pochodzącej z bogatej rodziny, która pragnie za wszelką cenę pomóc chłopcu, zapewnić mu edukację i oduczyć nielegalnego zarabiania pieniędzy. Zakończenie nie niosło jednak ze sobą ani tytułowej nadziei, ani miłości. Rozczarowało to mocno szefa Shōchiku, który z uwagi na bardzo przychylnie reakcje krytyków postanowił dać mimo wszystko Ōshimie jeszcze jedną szansę. Dzięki temu powstał obraz *Seishun zankoku monogatari* (*Opowieść o okrutnej młodości*, 1960) – określony z czasem mianem sztandarowego filmu japońskiej Nowej Fali. Można w nim zauważyć to wszystko, co łączyło ówczesne japońskie filmy: nonkonformistyczną młodzież, przemoc, niepokój o przyszłość, politykę i seks. W gruncie rzeczy japońscy filmowcy tworzyli mniej zindywidualizowaną grupę niż francuscy reżyserzy. Ponadto, choć nie działali według ustalonego programu, w ich dziełach można wyróżnić o wiele więcej cech wspólnych, zarówno jeśli chodzi o treść, jak i o estetykę.

Oprócz Ōshimy, który stał się niewątpliwie jednym z najbardziej znanych filmowych twórców japońskich także w Europie, warto wymienić chociażby takie nazwiska jak Suzuki Seijun,

Imamura Shōhei, Teshigahara Hiroshi, Hani Susumu, Shinoda Masahiro, Yoshida Yoshihige czy Wakamatsu Kōji. Szczególnie postać ostatniego z nich wydaje się interesująca. Wakamatsu uchodzi bowiem za jednego z najbardziej oryginalnych twórców obrazów *pinku eiga*[9] (filmy różowe), a przy tym ważnego przedstawiciela kina transgresji, łamiącego wszelkie normy obyczajowe i moralne. Filmy Wakamatsu stanowiły feerię groteskowych obrazów, połączenie turpistycznej erotyki z kinem politycznym traktującym o działalności lewicujących grup studenckich. Skrajnie eksponowany erotyzm stanie się zresztą domeną japońskich filmów tamtego okresu.

W filmie Wakamatsu *Taiji ga mitsuryō suru toki* (*Gdy embrion rusza na łowy*, 1966) niezrównoważony psychicznie mężczyzna więzi w swoim mieszkaniu kobietę, którą wykorzystuje seksualnie, a potem w bestialski sposób kaleczy. Z kolei u Imamury w *Akai satsui* (*Nieczyste pożądanie*, 1964) zamężna kobieta oddaje się wielokrotnie przypadkowemu włamywaczowi. Zdarzały się oczywiście wyjątki, jak na przykład w przyjętym owacjami w Europie obrazie *Suna no onna* (*Kobieta z wydm*, 1964) Teshigahary, w którym stosunek seksualny podkreśla prażące słońce i lejący się pot, a męski orgazm zostaje ukazany eufemistycznie poprzez obsuwający się piasek.

Kolejnym z eksponowanych motywów filmowych była politycznie zaangażowana, skrajnie lewicująca młodzież. Nie zaznała ona straszliwych doświadczeń wojny, dorastała w dobie modernizacji kraju i w pokoju, co zapewniało swojego rodzaju luksus. Studenci zaczęli dążyć

[7] *Chanbara* – japoński gatunek filmów płaszczka i szpady cechujący się dużą ilością pojedynków samurajskich.

[8] *Taiyōzoku* – filmy traktujące o młodzieży i jej trudnym dorastaniu, których akcja rozgrywa się zazwyczaj w nadmorskich miejscowościach skąpanych w letnim słońcu.

[9] *Pinku eiga* – gatunek japońskich filmów erotycznych z elementami pornograficznymi kręconych na taśmach 16 lub 35 mm, zazwyczaj w przeciągu jednego tygodnia. Zob. Sharp 2008.

do coraz większej swobody, zrzeszali się i aktywnie działali w partiach politycznych, wysuwając żądania udziału w zarządzaniu strukturami uczelnianymi. Jednym z najważniejszych ugrupowań był Zengakuren (Stowarzyszenie Wszystkich Samorządów Studentów Japońskich), którego członkowie wspólnie z aktywistami nowej lewicy organizowali liczne protesty i rewolty. Młodzież protestowała przeciwko podpisaniu traktatów Anpo^[10], wojnie w Wietnamie, traktatom z Koreą Południową i ograniczaniu swobód na uniwersytetach. W latach 1968–1969 doszło do fali strajków, między innymi na Uniwersytecie Tokijskim. Narastający spór zakończył się interwencją policji, która powstrzymała broniących się kamieniami i koktajlami Mołotowa studentów. Wydarzenia te stały się kanwą wielu nowofalowych filmów, w tym między innymi pełnometrażowego debiutu Terayamy Sho wo suteyo, machi e deyō (*Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!*, 1971).

Wyjątkowo istotnym faktem dla kinematografii japońskiej było powstanie w 1961 roku studia Art Theatre Guild (w skrócie ATG), które wyprodukowało i wypromowało wiele nowofalowych filmów. ATG wspomagało głównie indywidualne, niskobudżetowe produkcje artystyczne. Promowało nie tylko dzieła doświadczonych reżyserów z konkretnym stażem, jak na przykład Ōshima czy Hani, ale otwierało również drogę młodym, kreatywnym debiutantom. Jednym z nich był właśnie Terayama Shūji, którego aż trzy pełnometrażowe i dwa

krótkometrażowe filmy zostały wyprodukowane przez ATG.

Terayama właściwie w każdym gatunku sztuki zajmował pozycję społecznego outsidera. Jego filmy były w dużej mierze rodzajem eksperymentu, feerią wielorakich obrazów, kolażem fantastyki i realizmu, jak i różnych stylów i gatunków. Terayama nie przykładął większej wagi do polityki i choć niektóre z jego początkowych obrazów powstały rzeczywiście na fali ówczesnych burzliwych zamieszek, jawią się bardziej jako karykaturalny obraz ruchów studenckich i kontestacji ideałów aniżeli faktyczna zachęta do zbrojnej rewolucji^[11], co też odróżniało go od innych japońskich nowofalowych twórców. Jawnie czerpał natomiast ze stylistyki filmów francuskich lat 60. Na przykład w *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!* wykorzystanie różnorodnej kolorystyki jest odwołaniem do głośnego filmu Godarda *Pierrot le fou* (*Szalony Piotruś*, 1965). Kino Terayamy, podobnie jak w przypadku francuskiego twórcy, jest niesamowicie refleksyjne i autotematyczne. Jego filmy stanowiły w gruncie rzeczy traktat o ich kręceniu i tworzeniu nowego wymiaru sztuki.

W dobie współczesnego kina awangardowego uległ zmianie sposób opowiadania historii w filmie. Obecnie widz ma do czynienia z narracjami „schizofrenicznymi” czy wręcz „autystycznymi”, w których rozsypuje się tożsamość protagonisty, a otaczający go świat – najczęściej będący zaledwie urojeniem – postrzegamy jest poprzez wędrówkę po jego podświadomości (Szczekała 2014, s. 14–18). Wielokrotne zaburzenia w czasie i narracji, podkreślanie pracy kamery i gwałtowne ujęcia z ręki czy wręcz jawne ukazanie członków ekipy filmowej na planie stały się domeną Terayamy, który opowiadał o procesie kręcenia dzieła filmowego, rozterkach reżysera i jego walce z samym sobą podczas pobytu na planie (jak na przykład w *Wiejskiej ciuciubabce*). Próba subiektywizacji opowieści łączyła się u Terayamy ze stosowaniem alinearności czasowej, retrospekcji czy futurospekcji. Często w jego filmach rozpięty zarówno między osobowościami, jak i płciami

[10] Japońsko-amerykańskie porozumienie znane jako Traktat o wzajemnej współpracy i bezpieczeństwie pomiędzy Japonią a Stanami Zjednoczonymi Ameryki (*Shin-Nichi-Bei-sōgō-kyōryoku-oyobianzen-hoshō-jōyaku*). Zakładało ono między innymi, że Japonia miała być chroniona przez bazy amerykańskie, a Japończycy mieli je przyjmując, współfinansować i pomagać w obronie. Przeciwnie ratyfikowaniu traktatu wystąpili w 1960 roku między innymi skrajni lewicowcy i socjaliści, ugrupowania studenckie i kobiece. Zob. Gordon 2010, s. 373–377.

[11] Na podstawie rozmowy z Morisaki-Terayamą Henrikką przeprowadzonej w dniu 29.07.2012.

bohater balansował na granicy świata żywych i umarłych, co powodowało u widza trudności w rekonstruowaniu fabuły i analizowaniu jego psychiki. Istotny element dzieł filmowych Terayamy stanowiła również często eksponowana erotyka. Miłość w jego filmach nigdy nie była łagodna i czysta, co ukazywał poprzez dziwaczne perwersje bohaterów czy sceny miłości kazirodczej. Wyzwolony seks nie służył ani prokreacji, ani budowaniu jakichkolwiek więzi międzyludzkich. Najbardziej wybujałym erotycznym obrazem w dorobku Terayamy stał się *Les fruits de la passion* (*Owoce namiętności*, 1981) na podstawie książki *Histoire d'O* (*Historia O*, 1954) autorstwa Anne Desclos. Sadomasochistyczne skłonności dwójki protagonistów niszczą ich związek, który staje się zwyczajną grą w wymyślanie coraz bardziej ekscentrycznych sposobów zaspokojenia potrzeb seksualnych.

Gra z widzem w krótkim metrażu

Poza filmami pełnometrażowymi Terayama często eksperymentował z krótką formą wyrazu. Jednym z najbardziej oryginalnych obrazów krótkometrażowych Terayamy stała się *Rōra* (*Lola*, 1974). Jest to bowiem spektakl na pograniczu filmu i teatru. W *Loli* trzy ekscentrycznie ubrane (skąpe czarne stroje, buty z wysokimi cholewami, dziwaczny kapelusz, głowa ryby zamiast rękawiczki) i perwersyjnie zachowujące się kobiety naśmiewają się otwarcie z widowni, przeprowadzając z nią jednostronny dialog. Wyśmiewają zwyczaj jedzenia orzeszków w sali kinowej, prosząc o to, by w nie nimi rzucano, a następnie zachęcają dowolną osobę do wkroczenia w ich świat. Ich pokusom ulega jeden z widzów (w tej roli Morisaki-Terayama Henrikku^[12]), który przychodzi do nich z drugiej strony ekranu. Kobiety szybko naskakują na niego, rozbierają, a następnie molestują. Film jest dialogiem na temat kondycji kina, preferencji i zwyczajów publiki, swojego rodzaju eksperymentowaniem formą. Trzy nad wyraz wyuzdane kobiety dyskutują na temat rodzajów taśmy filmowej, awangardy i krytyki. Film jest do tej pory wyświetlany na pokazach w pier-

wotnej, teatralnej formie. Morisaki-Terayama Henrikku wchodzi z widowni do ekranu w odpowiedniej klatce filmowej. Musi być tak samo ubrany jak czterdzieści lat temu podczas premiery. Odpowiedni makijaż, doczepiane sztuczne włosy na głowie, charakterystyczny bordowy garnitur pozwalają aktorowi na żartobliwe stwierdzenie, że dzięki temu może zarządzić czas i wieczną młodość.



Krótkometrażowe eksperymentalne filmy Terayamy, kręcone na taśmie 16 mm, były zabawą z konwencją. Japoński artysta twierdził, że dotychczas praktykowana krótka forma w filmie była zwyczajnie nudna i potrzeba było oryginalnego konceptu, a ponadto zaangażowania widza, aby stworzyć ciekawe dzieło. Postanowił zatem złamać klasyczny język kina, nie obawiając się reakcji publiczności i krytyki. Dla Terayamy druga połowa filmu powinna być uzupełniana wyobraźnią widza, którego rolą jest aktywne uczestnictwo w wydarzeniu filmowym lub teatralnym (Terayama 1976, s. 9–14).

Tako rzecze Terayama: *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!*

Terayama nakręcił swój pierwszy pełnometrażowy film w 1971 roku, niedługo po zamieszkach studenckich na Uniwersytecie Tokijskim. *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!* nie jest by-

[12] Przyrodni brat Terayamy Shūjiego, włączony po śmierci japońskiego artysty do rejestru rodzinnego *koseki* jako adoptowany syn matki Terayamy.

najmniej formą zachęty do zbrojnej rewolucji, a formą wykpienia młodych dysydentów. Terayama ani nie brał udziału w zamieszkach, ani nie pochwalał takiego rodzaju manifestacji. Dość specyficzny tytuł może być natomiast odwołaniem do posłowa francuskiego poematu *Les nourritures terrestres* (*Pokarmy ziemskie*, 1897) autorstwa André Gide'a, w którym narrator zwraca się do potencjalnego czytelnika Nathaniela słowami *jette mon livre* (wyrzuć moją książkę). Drugim tropem jest natomiast dzieło japońskiego filozofa Tanaki Ōdō, którego nazwa brzmi *Shosai yori gaitō ni* (*Opuśćcie czytelnie i wyjdźcie na ulice miast*, 1911) (Ridgely 2010, s. 116).

Trudno mówić dokładnie o fabule filmu Terayamy, będącego w zasadzie zbiorem różnych miejscami wręcz nie należących do diegezy, wideoklipów. Opowiada historię Eimeia (w tej roli Sasaki Eimei^[13]), młodego chłopaka dorastającego w patologicznej rodzinie i próbującego uciec ze środowiska tokijskich slumsów. Jego babcia wyłudza pieniądze od innych, ojciec jest leniwy, a siostra, nie w pełni sprawna umysłowo, większość swojego czasu poświęca opiece nad ukochanym królikiem – substytutem życiowego i seksualnego partnera. Eimei to jedyna postać, która od samego początku pragnie wyrwać się z tego impasu, uciec z domu i odmienić swój los. Widać w tej postawie odwołanie do quasi-autobiograficznego tekstu Terayamy *Iede no susume* (*Poradnik domowego uciekiniera*, 1972), a głównego bohatera, który za wszelką cenę chce wyzwolić się od rodziny, można po części utożsamiać z samym reżyserem. Losy Eimeia przeplatają obrazy z życia hipisów, ulicznych aktorów, grajków czy wyzwolonej młodzieży palącej amerykańskie flagi, buntującej się przeciwko porządkowi politycznemu, oddającej się paleniu marihuany i seksualnym uniesieniom.

[13] Sasaki Eimei jest obecnie dyrektorem Muzeum Terayamy w miejscowości Misawa.

[14] O odwołaniu Terayamy do *Casablanki* pisze między innymi Steven Ridgely w swojej książce *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*.

Na samym początku filmu Eimei wyłania się z ciemności, zapala papierosa niczym Humphrey Bogart^[14] i rozpoczyna kilkuminutowy monolog, zwracając się bezpośrednio do widzów, a nawet głośno wykrzykując w ich kierunku:

Jaka jest różnica między tobą a mną? Ano taka, że ty nie możesz palić, a ja mogę, bo jestem wolny. Wiesz, nie spinaj się tak w tej ciemnej sali kinowej. No już, połóż rękę na kolanie dziewczyny obok i delikatnie je pogłaszcz. Nawet jeśli nic z tego nie wyjdzie, to i tak się nie przejmuj. Przecież nikt nie wie, kim jesteś.

Terayama stosuje grę z widzem, podobnie jak w krótkometrażowym filmie *Lola*. Obraz mówiącego wprost do kamery Eimeia, który musi utożsamiać ją z publicznością, jest przykładem wykpienia amerykańskiego kina stylu zerowego, a ciągnące się dłużyzny przywołują na myśl estetykę eksperymentalnych filmów Andy'ego Warhola ujętą w sposób dyskursywny. Terayama od samego początku pragnie wciągnąć widza w spektakl i zaprosić do jego współtworzenia. Stosuje kompozycję kłamrową dzieła – film również zwieńcza monolog głównego bohatera.



Eimei błądzi w filmie po tokijskiej dzielnicy Shinjuku. Namówiony przez przyjaciela, trafia do domu publicznego, mimo że wcale nie ma ochoty na kontakt seksualny z prostytutką. Zawsze kiedy próbuje wykazać się w szkolnej drużynie piłkarskiej, zostaje wyśmiany. Ostatecznie postanawia uciec z domu, co symbo-

lizuje surrealistyczna próba odlotu za pomocą „samolotu napędzanego ludzką siłą” [15], ale i ten plan zostaje udaremiony. Siostra Eimeia z kolei najpierw pada ofiarą zbiorowego gwałtu, następnie jej królik zostaje zamordowany, a ona sama ostatecznie ucieka z nieznanym mężczyzną i decyduje się z nim zamieszkać. Terayama w groteskowy sposób ukazuje rozpad patriarchalnej rodziny, nie pasującej do nowego porządku kulturalno-politycznego. Bohaterowie jawią się jako jednostki wykluczone przez społeczeństwo, nie mają żadnych wzorców i zdani są wyłącznie na siebie.

Terayama stworzył efektowny kolaż różnych gatunków i estetyk. Morita Norimasa w artykule *Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji* wskazuje na wykorzystanie wielu rodzajów mediów w filmie (Morita 2006). *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!* jest bowiem filmem opartym na wcześniejszych esejach i eksperymentach scenicznych, zawiera więc wiele odniesień do sztuki teatralnej i twórczości poetyckiej. Obserwujemy scenę, w której uliczni aktorzy nawołują przechodniów do wzięcia udziału w happeningu. Przypomina to wczesną działalność teatralną Kary Jūrō. W drugiej części aktor Miwa Akihiro, grający męską prostytutkę, cytuje fragment swojej roli ze sztuki *Kegawa no Mari* (*Maria w futrze*, 1967). Scena ta jawi się niczym senny koszmar. W końcowej sekwencji widzimy natomiast wszystkich aktorów zebranych na scenie, co również sugeruje, że teatr w filmie Terayamy jest wszechobecny.

Terayama bawi się Brechtowskim *Verfremdungseffekt* [16], stosuje szybkie cięcia i nagle obroty kamery filmowej, podkreślając tym samym brak linearności oraz fabularnej spójności. Wykorzystanie monochromatyczności obrazu w filmie również nie jest bez znaczenia. Z jednej strony jest to ukłon w stronę Godardowskiej stylistyki, z drugiej warto zwrócić uwagę na to, że w zależności od wykorzystanego koloru możemy mieć do czynienia z marzeniem sennym, surrealistyczną wizją bądź rzeczywistością.

Pomimo jednoznacznie agitującego tytułu, film *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!* jawi

się bardziej jako groteskowy obraz działalności studenckiej w tamtym burzliwym okresie. Nieudolnościom działań studenckich patronuje piosenka *Shinde moraimahyō* (Zaraz zginiesz!), która tytułem nawiązuje do słynnej filmowej postaci kreowanej przez Takakurę Kena, ale w rzeczywistości traktuje o słabości i apatii. Tytułowa *sho* (książka) nie pojawia się w filmie jako papierowy przedmiot. Terayama posłużył się zabiegiem intertekstualizacji, przedstawiając cytaty znanych filozofów i pisarzy, takich jak chociażby Włodzimierz Majakowski, Erich Fromm czy André Malraux, na filmowanych murach czy szkolnym boisku, sugerując, aby nauczyć się „czytać” ulice zamiast siedzieć zamkniętym w samotności. Tytuł miał stanowić zachętę do poznania nowych przestrzeni, które mogą stać się w każdej chwili sceną teatralną. Według Terayamy potrzebna jest rewolucja, ale rewolucja wyobraźni, która doprowadzi do zjednoczenia ludzi poprzez sztukę w kraju, który (cytując reżysera) został zamknięty jak jaszczurka w puszcze od coca-coli.

Wiejska ciuciubabka – filmowy *Verfremdungseffekt* a poetyckie rozliczenie z przeszłością

Stanisław Janicki w książce *Film japoński* następującymi słowami opisywał film *Wiejska ciuciubabka*:

[15] „Samolot napędzany ludzką siłą” (jap. *jinriki hikōki*) jest nazwą wymyśloną przez Terayamę, a także odwołaniem do jednej z jego sztuk-happeningów *Jinriki hikōki Saromon* (*Salomon – samolot napędzany ludzką siłą*, 1970).

[16] Terayama przeniósł do świata filmu wielokrotnie stosowany w teatrze Brechtowski *Verfremdungseffekt*, a właściwie rozwinął go do ekstremum. Przedstawienia Brechta były przerywane licznymi wstawkami (np. w postaci songów), aby pozwolić widzowi spojrzeć na bohaterów w sposób bardziej obiektywny. Po chwili akcja przenosiła się na powrót do głównego wątku. U Terayamy natomiast w takim momencie dochodziło często do następnego rozbicia fabuły, czasem nawet kilkuwarstwowego. *Verfremdungseffekt* Brechta był niewątpliwie innowacyjnym zabiegiem w teatrze, ale jeśli się

[...] Streszczenie *Wiejskiej ciuciubabki* nie ma większego sensu, film ma formę utworu poetyckiego i to skrajnie subiektywnego. Jest on swoistą spowiedzią twórcy czy rodzajem psychodramy, za pomocą której Terayama stara się określić i rozwikłać swoje niepokoje, kompleksy, rozszyfrować podświadomość, odnaleźć odpowiedź na stawiane sobie pytania. [...] Shuji Terayama jest poetą, stąd jego film składa się z niezliczonej ilości mniej lub bardziej czytelnych dla nie-Japończyków znaków, symboli. Ale nawet nie w pełni odczytane i zrozumiane, tworzą fascynujący i – w ogólnej swej wymowie – przejrzysty obraz świata intymnych doznań, przeżyć i uczuć człowieka w całym bogactwie jego natury. (Janicki 1982, s. 178)

Pomimo nielicznych informacji zaczerpniętych od krytyka filmowego Satō Tadao, Stanisławowi Janickiemu udało się niewątpliwie uchwycić klimat filmu. *Wiejska ciuciubabka* uchodzi za najbardziej osobiste dzieło Terayamy, jest jego rozliczeniem z przeszłością, a zarazem dowodem na to, że rekonstruowanie historii ociera się w niebezpieczny sposób o zakłamanie. Wspomnień z dzieciństwa nie możemy bowiem odtworzyć jak taśmy filmowej dokumentu, są one amalgamatem rzeczywistych wydarzeń i naszych prywatnych fantazji.

Poetyckość *Wiejskiej ciuciubabki* sugeruje już sam tytuł, który jest odniesieniem do zbioru poezji *tanka* opublikowanego przez Terayamę w 1965 roku. Niektóre z wierszy, delikatnie zmodyfikowane, stanowią tło dla nieruchomych kadrów – odczytywane na głos przez samego

zastanowić, to po obejrzeniu kilku przedstawień widz mógł się przyzwyczaić i nauczyć przewidywać momenty, w których pojawiają się przerywniki. Natomiast spektakle Terayamy – japońskiego spadkobiercy i jednocześnie reformatora teorii Brechta – dzięki zabiegowi zwielokrotnionego demontażu fabuły, jak i grze reżysera z widzem, nie dawały się w żaden sposób antycypować.

[17] Terayama Shūji i Tadeusz Kantor poznali się w 1974 roku w Paryżu na jednym z sympozjów teatralnych. Polski artysta wywarł znaczący wpływ na sztukę Terayamy. Ekspozowanie wspomnień z okresu dzieciństwa, charakterystyczny podział na świat żywych i umarłych to tylko niektóre ze wspólnych cech obydwu reżyserów. Zob. Tsuda 2013, s. 109–112.

reżysera, są swego rodzaju przerywnikami pomiędzy poszczególnymi scenami. Terayama zaznaczył tym samym, że japońska poezja klasyczna, zarówno *tanka*, jak i *haiku*, obrazuje rzeczywistość niczym kamera filmowa.

Film rozpoczyna się sceną zabawy dzieci w chowanego na cmentarzu. Kiedy szukający otwiera oczy, widać, jak z tyłu za nim zamiast schowanych dzieci wychylają się powoli dorosłe postaci. Kolor sepii wykorzystany w tej scenie przywołuje na myśl starą fotografię. Zabawa w chowanego, jedno z bardziej eksponowanych wspomnień Terayamy z okresu dzieciństwa, patronuje całej strukturze filmu. Bohaterem jest kilkunastoletni chłopak, który mieszka z opiekującą się nim matką w wiosce u podnóża góry Osore. Za wszelką cenę pragnie jednak dorosnąć i uciec od niej razem z mieszkającą w pobliskim domu sąsiadką – dojrzałą już kobietą. Obydwoje postanawiają wsiąść do pociągu parowego i opuścić wioskę. Kiedy wydaje się, że ich ucieczka się powiodła, nagle następuje cięcie i przeskok do współczesności. Okazuje się, że wszystkie poprzedzające obrazy były wyłącznie filmem w filmie, który kręci dorosły reżyser – *alter ego* Terayamy. W następnej scenie jesteśmy świadkami dyskusji reżysera z krytykiem na temat przedstawiania przeszłości w filmie. Czy tworzenie dzieła o własnym dzieciństwie nie jest formą ekshibicjonizmu? Czy piękne obrazy nie insynuują, że prawda ulega zatraceniu, a wszyscy bohaterowie jawią się jako puste imitacje? Czy przenoszenie własnych wspomnień na taśmę filmową nie powoduje, że ulega zatraceniu ich autentyczność? Terayama stawia widzowi szereg pytań, na które nie daje konkretnej odpowiedzi. Sygnalizuje jednak, że jego film, zawierający istotnie wiele elementów biograficznych, nie jest dokładnym zapisem wspomnień, a jedynie formą ucieczki od rzeczywistości i rozliczenia się z własną przeszłością. Tworzenie dzieła jest dla Terayamy jakby zabawą w chowanego dwóch postaci: ja z przeszłości i ja z teraźniejszości. Bohaterowie *Wiejskiej ciuciubabki* przypominają postacie-*duchy* z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora^[17]. Podobnie jak protagoniści sztuk Kantora, mają

nałożony charakterystyczny biały makijaż (*oshiroi*), który sugeruje, że nie należą do świata żywych. Pojawiają się również serie malowniczych surrealistycznych obrazów przypominających twórczość Salvadora Dalí. Kolorystyka różni się w zależności od scen. Niektóre jawią się jako marzenie senne, inne są projekcją umysłu i wreszcie ostatnie są rzeczowymi obrazami. Terayamie udało się również połączyć świat realny ze światem legend prefektury Aomori. Bajkowe, nierzeczywiste postaci, takie jak dziwaczni cyrkowcy czy niewidoma kobieta (*itako*[18]), współistnieją w filmie obok świata realnych, ludzkich bohaterów.



W drugiej części filmu dochodzi do spotkania reżysera filmowego ze swoim własnym ja – nastoletnim chłopcem z przeszłości. W scenie tej rozgrywają partię *shōgi* (odmiana japońskich szachów). Reżyser za wszelką cenę chce wygrać ze swoim przeszłym wcieleniem i wmówić mu, że wszystko wie o sobie z przeszłości i nie da się w żaden sposób oszukać. Przeszłość natomiast nie może nic wiedzieć o przyszłości. Na myśl przychodzi cytat z paraautobiografii Terayamy Dareka *kokyō wo omowazaru?* (*Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?*, 1968) mówiący o konfrontacji dwóch płaszczyzn czasowych:

[...] Trudno mi opowiadać o moim dzieciństwie, ponieważ niewiele pamiętam, zdarza się jednak, że kiedy po raz pierwszy idę jakąś ulicą, nagle odnoszę wrażenie, jakbym już kiedyś nią przechodził w przeszłości... Te ustawione wzdłuż bocznej ulicy budynki oświetlone promieniami słonecznymi...

Idąc drogą, wzdłuż której kwitną rdestowce oraz drzewa wiśni, czuję, że faktycznie już kiedyś przechadzałem się tędy i zastanawiam się, czy nie było to, zanim przyszedłem na świat. Nie dawała mi spokoju pewna obawa, a zarazem niewysłowione oczekiwanie, że skoro jest to droga, którą znałem jeszcze przed urodzeniem, to nieważne, ile przejdę, bo prędzej czy później doprowadzi mnie ona do dnia moich narodzin. Obawa ta wynikała zapewne stąd, że JA obecny mam taki sam cel jak JA z poprzedniego wcielenia: dotrzeć do miejsca naszego spotkania [...]. (Terayama 1976, s. 13)



Terayama w *Wiejskiej ciuciubabce* wielokrotnie odwołuje się do swojego paraautobiograficznego utworu. Młody chłopak mieszkający z matką przypomina młodego Terayamę, który nigdy nie mógł uciec od swojej matki Hatsu[19]. Pojawia się również motyw parowego pociągu – symbol wejścia w dorosłość. Wielokrotne zbliżenia zepsutego zegara stojącego sprawiają, że odnosi się wrażenie, jakby czas się zatrzymał. Jak mówi matka bohatera, „zdjęcie go ze ściany przyniosłoby z pewnością pecha, więc lepiej jest go nie dawać do naprawy”. Czas zatrzymuje się więc w przeszłości i tylko za pomocą pamięci, często zresztą zawodnej, możemy dokonać rekonstrukcji dawnych wydarzeń.

[18] *Itako* – niewidome szamanki nawiązujące kontakt ze światem zmarłych; związane z regionem Tōhoku.

[19] Postać nieustępliwej i zaborczej matki pojawia się niemalże we wszystkich dziełach filmowych i teatralnych Terayamy.

Niezwykle znaczące w *Wiejskiej ciuciubabce* są postaci kobiet. Jedna to zaborcza matka, chcąca za wszelką cenę zachować przy sobie ukochanego syna. Inna to z kolei nieszczęśliwie zakochana kobieta, z którą pragnie uciec nastoletni bohater. Kolejna – kobieta wykluczona przez społeczeństwo z powodu urodzenia nieślubnego dziecka, która – zmuszona przez społeczny ostracyzm – wkłada je do koszyka i spuszcza z nurtem rzeki. Ostatnią jest „nadmuchiwana” kobieta cyrkowa znajdująca próżną przyjemność jedynie wówczas, gdy ktoś napompuje ją powietrzem. Terayama kreuje różne portrety kobiet, z których każdy jest, w mniejszym lub większym stopniu, gorzki. Wszystkie symbolizują nieszczęśliwe matki, które utraciły ukochanego mężczyznę bądź dziecko i w rezultacie zbłądziły na życiowej ścieżce.

Granicę pomiędzy światem żywych i umarłych w filmie wyznaczają góra Osore i rzeka Sai no kawara (Nadbrzeże Cierpienia). Symbolika tego miejsca ma bardzo istotne znaczenie i pomaga w odczytaniu ostatnich fragmentów filmu. Góra Osore znajduje się w prefekturze Aomori, a pobliskie jezioro Usori jest definiowane jako Sanzu no kawa (Rzeka Trzech Dróg) – wejście do jednego z buddyjskich piekieł. Sai no kawara z kolei stosunkowo późno stała się buddyjską wizją piekła i bywa uznawana za nadbrzeże Rzeki Trzech Dróg. Jest to miejsce w Japonii, które cieszy się złą sławą. Cierpią w nim bowiem dusze dzieci, które umarły zaraz po urodzeniu i dostarczyły tym samym cierpień matce. Według buddyzmu wszyscy, niezależnie od wieku, są uwięzieni w świecie ułudy. Karą dla dzieci jest wieczne układanie stosów kamieni. Gdy stos jest już prawie gotowy, niszczą go piekielni słudzy i cierpiące dziecko musi zaczynać pracę od nowa, podobnie jak Syzyf z mitologii greckiej (Sadakata 2000, s. 148–160). U Terayamy góra Osore jest nie tylko linią graniczną pomiędzy żywymi a zmarłymi, ale również miejscem oddzielającym przeszłość od terażniejszości. W *Wiejskiej ciuciubabce* prawie wszystkie postaci udają się na

górze Osore, niczym do miejsca pielgrzymki, szukając odpowiedzi na nurtujące ich pytania i poszukując swoich bliskich, żywych bądź umarłych.

W jednej z ostatnich scen nastoletni bohater spotyka na górze Osore kobietę, którą wcześniej społeczeństwo wyklęło i zmusiło do pozbycia się nieślubnego dziecka. Zupełnie odmieniona i ubrana w zachodnim stylu kobieta wabi go i zmusza do stosunku seksualnego w świątyni na szczycie, profanując tym samym święte miejsce. Jest to z jednej strony zemsta kobiety na pozbawionej uczuć społeczności wioski, z drugiej zaś wykroczenie chłopaka przeciwko kochającej go czystym uczuciem matce. Nagle akcja przenosi się ponownie do współczesności i widzimy dorosłego reżysera spożywającego posiłek z matką. Wiszący na ścianie zegar zaczął funkcjonować. Terayama dokonuje jednak kolejnego *Verfremdungseffekt* i ściany domu zawalają się. Matka i syn przenoszą się do położonej w centrum Tokio dzielnicy Shinjuku, gdzie przechodnie i inne postaci ze świata filmu bacznie obserwują, jak matka z synem spożywają posiłek. Bohaterowi (reżyserowi) nie udało się próba usamodzielnienia i ucieczka od matki. Ja, które pragnęło się jej wyzbyć, umarło bowiem już dawno temu w stronach rodzinnych^[20].



W 1972 roku ukazał się japoński przekład znanej książki Theodore’a Roszaka (1933–2011) *The Making of a Counter Culture* (Tworzenie kontrkultury, 1969) i do języka japońskiego przedostały się dwa pojęcia: *taikō bunka* (kul-

[20] Stąd tytuł filmu *Den'en ni shisu* (dosł. *Śmierć na wsi / w stronach rodzinnych*).

tura opozycyjna) oraz *kauntākaruchā* (kontrkultura). Twórczość Terayamy zdaje się wpisywać w te dwa zapożyczone przez Japończyków pojęcia i choć była ona w pewnym stopniu uwarunkowana wydarzeniami politycznymi, a także zmianami kulturowymi, to mimo to wyróżniała się niewątpliwie na tle innych nowofalowych reżyserów zarówno sposobem i sprawnością łączenia różnych mediów, jak i autotematyzmem czy wplataniem wątków autobiograficznych (Ridgeley 2010, s. 13). Za każdym razem Terayama przekraczał definicje poszczególnych gatunków, tworząc transmedialny kolaż. Podczas formowania obsady pozwalał amatorom grać z zawodowymi aktorami, dając w ten sposób szansę debiutantom na realizację swoich marzeń. Przedstawienia teatralne i filmy Terayamy, często burzące schemat przyuczynowo-skutkowy, zmieniły ówczesny język sceny i kina japońskiego. Kontakt z widownią był esencją całego rytuału, jakim była dla niego sztuka. To widz stawał się współtwórcą spektaklu czy filmu, bezpośrednio biorąc w nim udział i zmieniając – niejednokrotnie w zaskakujący sposób – bieg wydarzeń. Zdarzało się, że nawet swojej ekipie filmowej reżyser nie dawał konkretnych wskazówek na temat sposobu kręcenia lub nie zdradzał zakończenia, nakłaniając do tworzenia własnej, alternatywnej wersji spektaklu. Terayama aż do swojej śmierci w 1983 roku kontynuował charakterystyczny dla niego sposób kręcenia filmów. Uwieńczeniem jego kariery reżyserskiej stał się – mający swoją premierę dopiero rok po śmierci artysty – film *Saraba hakobune* (*Żegnaj, Arko!*, 1984), interpretacja słynnej powieści Márqueza *Sto lat samotności*, która łączyła w sobie świat wykreowany przez kolumbijskiego pi-

sarza i baśniowo-oniryczną wizję japońskich realiów. Głośno obchodzona w 2012 roku trzydziesta rocznica śmierci Terayamy, kiedy to na przestrzeni całego roku liczne grupy teatralne przygotowywały reinterpretacje sztuk artysty, czytano jego poezję oraz przeglądano na nowo filmografię, świadczy o tym, że jego twórczość jest w dalszym ciągu niezwykle ceniona, wciąż zaskakuje i wnosi element świeżości, zwłaszcza w dobie obecnego – często mniej ambitnego – japońskiego kina.

BIBLIOGRAFIA

- Gordon A., 2010, *Nowożytna historia Japonii*, przeł. I. Merklejn, Warszawa.
- Janicki S., 1982, *Film japoński*, Warszawa.
- Morita N., 2006, *Avant-garde, pastiche, and media crossing: Films of Terayama Shūji*, [w:] „Waseda Global Forum” nr 3.
- Płażewski J., 2007, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa.
- Ridgeley S., 2010, *Japanese Counterculture: The Anti-establishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis/London.
- Sadakata A., 2000, *Góra Sumeru i kraina Sukhawati. Zarys kosmologii buddyjskiej*, przeł. M. Kanert, Poznań.
- Satō T., 1995, *Nihon eiga-shi [Historia kina japońskiego] 1960–1995*, t. 3, Iwanami Shoten, Tōkyō.
- Sharp J., 2008, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*, Godalming.
- Szczekała B., 2014, *Mózgotrzepy i puzzle, czyli jak współczesne kino gra z widzami*, [w:] „EKRAŃY” nr 1 (nr 17), s. 14–18.
- Terayama S., 1976, *Meiro to shikai [Labirynt i Morze Martwe]*, Tōkyō.
- Tsuda T., 2013, *Terayama Shūji to Tadeusshu Kantoru*, [w:] *Terayama Shūji Kenkyū [Badania nad twórczością Terayamy Shūjiego]*, s. 109–112, Tōkyō