

## Teatr awangardowy i japońska Nowa Fala – przypadek Terayamy

Początek lat sześćdziesiątych, okres narodzin japońskiej Nowej Fali (*nūberu bāgu*), przyniósł daleko idące zmiany nie tylko w przemyśle filmowym, ale także w świecie teatru. Obie sztuki wpływały na siebie wzajemnie, artyści sceniczni i dramaturdzy współpracowali z twórcami kinowymi. Ich poglądy estetyczne wydawały się zbieżne, były wyrazem buntu nie tylko przeciw dominującym tendencjom artystycznym, ale również sytuacji politycznej w kraju, konkretne dzieła zmierzały zaś do przekroczenia obowiązujących granic, stając się nierzadko gestem transgresyjnym.

Zasadnicza różnica między ludźmi filmu i sceny sprowadzała się do odmiennych źródeł inspiracji, gdyż japońska awangarda teatralna (*angura*) szukała zakorzenienia w mitycznej przeszłości, odwracając się tym samym od modernistycznego paradygmatu z początku ubiegłego wieku. Nie znaczy to bynajmniej, że dramaturdzy całkowicie porzucili wizję nowoczesności, występowali jedynie przeciw niektórym jej przejawom, nadal wierzyli bowiem, że sztuka powinna zmierzać do przekształcenia społeczeństwa, być innowacyjna i wywrotowa, nie zasklepiać się w realizmie psychologicznym, do czego doszło w teatrze *shingeki*, który utracił swój dawny potencjał<sup>1</sup>.

Jednym z czynników wpływających na powstanie ruchów awangardowych w latach sześćdziesiątych był niewątpliwie rozwój organizacji studenckich i wzrost świadomości politycznej w okresie powojennym, zwłaszcza ukształtowanie się Nowej Lewicy wskutek rozłamu w łonie Japońskiej Partii Komunistycznej (*Nihon kyōsantō*). Frustracja młodego pokolenia artystów przekładała się na stosunek do sztuki współczesnej oraz teatru, który ich zdaniem był zbyt zachowawczy, pozbawiony społecznej wrażliwości i związku z rzeczywistością, zwłaszcza z życiem codziennym prostych ludzi. Podobne poglądy mieli nowofalowi twórcy filmowi, odrzucający wartości starszego pokolenia, z jego konformizmem

---

1. *Shingeki*, czyli „nowy teatr”, powstał pod wpływem europejskiego dramatu na początku ubiegłego wieku, jako odpowiedź na skostniałe konwencje klasycznego teatru japońskiego (*kabuki* i *nō*). Narodziny nowego ruchu związane są z założeniem w 1909 roku przez Shōyō Tsubouchiego (1859–1935) stowarzyszenia literackiego *Bungei kyōkai* oraz powstaniem zespołu *Jiyū-gekijō* (Wolny Teatr), kierowanego przez Kaoru Osanaia i Sandaji Ichikawę II, którzy na inaugurację działalności wystawili sztukę Ibsena *Jan Gabriel Borkman*. Największą popularnością cieszył się zespół *Geijutsu-za* (Teatr Artystyczny), założony przez Hōgetsu Shimamurę (1871–1918) i aktorkę Sumako Matsui (1886–1919).

i uległością wobec władzy. Dla młodych liczyły się przede wszystkim twórcza wolność i ekspresja, zaangażowanie polityczne, ale też dążenie do swoistej rewolucji seksualnej, objawiającej się na przykład wzmożonym zainteresowaniem problematyką cielesną.

Film, podobnie jak teatr, wykorzystywano jako sposób rozliczenia się z niedawną przeszłością, militarystką czy nacjonalizmem poprzedniej epoki, oraz narzędzie refleksji nad tożsamością jednostkową i narodową. Wystawiane w latach sześćdziesiątych dramaty „powstawały pod wpływem głębokiej historycznej traumy spowodowanej klęską wojenną, wzmocnionej jeszcze przez niepowodzenie kampanii przeciw podpisaniu w 1960 roku traktatu o bezpieczeństwie ze Stanami Zjednoczonymi”<sup>2</sup>. Masowe demonstracje, których kulminacją były czerwcowe protesty przed gmachem parlamentu, brutalnie stłumione przez policję, stały się punktem zwrotnym w życiu wielu ludzi, znalazły też swoje odbicie w licznych filmach<sup>3</sup>. Zdecydowane działania rządu były szokiem dla opinii publicznej, gdyż przypominały metody postępowania nacjonalistycznego reżimu, przez co walka z traktatem przekształcała się w spór zwolenników i przeciwników demokracji.

Za jeden z podstawowych celów ruchów awangardowych uznano przemianę kultury współczesnej, teatr niezależny stanowił zaś obszar wywrotowej działalności, którą można było prowadzić w opozycji do nurtów dominujących. Poszukiwanie nowych środków wyrazu wynikało ze sprzeciwu wobec ortodoksyjnie przestrzeganej realizmu na scenach japońskich, ale też z rozczarowania przemianami społecznymi i krytycznego nastawienia do rodzącego się konsumpcjonizmu. W takim kontekście historycznym narodził się teatr określany przez jednych mianem *post-shingeki*, przez drugich *angura* (od ang. *underground*), przez innych zaś ruchem „małych teatrów” (*shōgekijō undō*)<sup>4</sup>.

---

2. David G. Goodman, *The Return of the Gods: Japanese Drama and Culture in the 1960s*, Cornell University Press, Ithaca 2003, s. 3.

3. Umowa podpisana przez premiera Nobusuke Kishiego gwarantowała Amerykanom utrzymanie baz wojskowych na terenie Japonii – zwłaszcza na Okinawie – oraz zachowanie wpływu na politykę zagraniczną. 19 czerwca 1960 roku, w dniu ratyfikowania traktatu przez parlament, premier nakazał usunąć z budynku posłów opozycyjnych partii. Kilka dni wcześniej przed gmachem zgromadziło się około 300 tysięcy protestujących młodych ludzi. Większość demonstracji przebiegała w pokojowej atmosferze, niektóre przypominały nawet pochody świąteczne (*matsuri*) z tańcami i śpiewami, wielu uczestników miało jednak twarze zasłonięte chustkami, w rękach niosło zaś transparenty.

4. Określenia *post-shingeki* używa David G. Goodman (*The Return of the Gods...*, s. 7), odnosząc się do zwrotu *datsu shingeki undō*, wymyślonego przez Akihito Sendę. Pojęcie *angura* pojawia się w nowszych pracach, m.in. u Petera Eckersalla, *Theorizing the Angura Space: Avant-garde Performance and Politics in Japan, 1960–2000*, Brill, Leiden 2006. Yoshio Ōzasa wprowadził natomiast określenie „ruch małych teatrów”. Nieliczni polscy autorzy posługują się raczej słowem *post-shingeki*, np. Estera Żeromska, *Teatr japoński: powrót do przeszłości*, Wydawnictwo Dialog, Warszawa 1996.

Momentem przełomowym dla powstania eksperymentalnego teatru awangardowego był rok 1960, kiedy to intelektualno-artystyczny ferment, widoczny także w innych sztukach – zwłaszcza filmie – wpłynął na ukształtowanie nowego sposobu komunikowania się z publicznością. Artyści zrezygnowali z wystawiania swoich sztuk na tradycyjnych scenach, zamiast tego organizowali teatry objazdowe, mające swoje siedziby w namiotach, co pozwalało im na swobodne manipulowanie przestrzenią. Odrzucili również prymat tekstu pisanego, tak istotny dla *shingeki*, i skupili się na cielesności aktora oraz warstwie obrazowej. Odnowa teatru miała polegać na „powrocie do macierzy” (*tainai kaiki*) – jak ujął to Jūrō Kara – czyli poszukiwaniu istoty japońskości, czerpaniu z dziedzictwa kulturowego i odzyskiwaniu tożsamości<sup>5</sup>. Nie chodziło bynajmniej o powrót do wyidealizowanej przeszłości, ale o ponowne odkrycie tradycji, zakorzenienie się w wyobraźni ludowej i odejście od realizmu.

Zerwanie z tematyką współczesną okazało się jedynie powierzchowne, jako że świat przedstawiony w sztukach Jūrō Kary (ur. 1940) czy Makoto Satō (ur. 1943) zawsze był pełen odniesień do rzeczywistości. „Dramatopisarze lat sześćdziesiątych poszukiwali zatem sposobu na odnalezienie sensu życia indywidualnego i zbiorowego w erze atomowej, sposobu na oczyszczenie narodu japońskiego z ciężaru odpowiedzialności za wojnę, które umożliwiłoby normalną egzystencję, [...] pozbycie się urazu klęski i kompleksu ofiary”, a tym samym „zerwanie z bierną postawą rezygnacji”<sup>6</sup>.

Teatr niezależny, w większym stopniu jeszcze niż kino, stał się miejscem kulturowych subwersji, przekraczania granic i testowania wrażliwości widza, twórcy posługiwali się chwytami zmierzającymi do wywołania efektu obcości, zrywali z modelem biernego odbioru, angażowali publiczność w spektakl, łączyli muzykę, taniec i obraz w jedną, nierzadko szokującą całość. Na poziomie konstrukcji dramaturgicznej inscenizacje młodego pokolenia autorów charakteryzowały się zerwaniem z klasycznymi regułami: logiką przyczynowo-skutkową, motywacją psychologiczną oraz jednością miejsca, czasu i akcji.

David G. Goodman, wybitny znawca i propagator współczesnego dramatu japońskiego, zwracał uwagę na eschatologiczny wymiar sztuk wystawianych przez twórców *post-shingeki*, które jego zdaniem były świadectwem zanurzenia się w przednowoczesnej wyobraźni oraz przebudzenia zbiorowej nieświadomości, pełne przy tym odniesień do szamańskich obrzędów oraz dawnych wierzeń

---

5. Estera Żeromska, *Teatr japoński...*, s. 39.

6. Estera Żeromska, s. 49. Problem odpowiedzialności za wojnę w połączeniu z refleksją nad skutkami wybuchu bomby atomowej pojawia się w wielu sztukach, m.in. *Jirōkichi Kozō, Szczur* (*Nezumi Kozō Jirōkichi*, 1969) Makoto Satō.

i mitów<sup>7</sup>. Pogląd ten, choć niepozbawiony uzasadnienia, wynikał z przyjętych przez amerykańskiego uczonego założeń teoretycznych i dość jednostronnego wyboru materiału analitycznego, co w konsekwencji przyczyniło się do zmarginalizowania alternatywnych wizji awangardy lat sześćdziesiątych, zwłaszcza eksperymentalnych przedsięwzięć Shūjiego Terayamy (1935–1983) i Kunio Shimizu (ur. 1936).

Od początku lat sześćdziesiątych twórcy teatralni i filmowi byli przecież szczególnie wyczuleni na współczesną problematykę, niemal natychmiast reagovali na bieżące wydarzenia polityczne, o czym świadczą konkretne produkcje artystyczne, jak chociażby *Dokument numer jeden* (*Kiroku nanbā ichi*, 1960) Yoshiyuki Fukudy (ur. 1931), zainspirowany protestami studenckimi przeciw traktatowi o bezpieczeństwie i współpracy, w którym aktorzy nie odgrywali napisanych wcześniej ról, ale opowiadali o osobistych doświadczeniach związanych z udziałem w demonstracjach, nawiązując w ten sposób kontakt z publicznością<sup>8</sup>. Wystawiona kilka lat później sztuka tego samego autora *Gdzie jest Hakamadore?* (*Hakamadore wa doko da*, 1964) wyrosła z rozczarowania japońską lewicą, zwłaszcza ideologią komunistyczną, która zdaniem Fukudy niosła ze sobą złudne obietnice i wymagała od ludzi ślepej wiary w irracjonalne proroctwa.

Problemem, z którym próbowali się uporać dramaturdzy *post-shingeki*, była kwestia odpowiedzialności za wojnę i potrzeba zmierzenia się z traumatycznymi wspomnieniami po wstrząsie, jakim dla całego społeczeństwa był wybuch bomby atomowej. Bohaterem *Słonia* (*Zō*, 1962) Minoru Betsuyaku (ur. 1937), sztuki zainspirowanej teatrem absurdu, jest ofiara promieniowania radioaktywnego o skórze pomarszczonej jak u tytułowego zwierzęcia. „Chorego dręczy niemożność i niechęć wyzwolenia się od przeszłości. Obsesyjnie powraca do czasu, kiedy wkrótce po zakończeniu wojny miał, jak twierdzi, przyjemność występować – niczym słoń na arenie cyrkowej – podczas Konferencji Pokojowej jako żywy eksponat, dowód zbrodni wojennych”<sup>9</sup>. Niebawem mężczyzna zaczyna obnosić się ze swym kalectwem, obnaża zdeformowane ciało przed przypadkowymi przechodniami spotkanymi na ulicy po to, by wymusić współczucie lub zachwyty, choć jedyną reakcją otoczenia jest dezaprobata. Chory pograża się w rozpacz, nie może pogodzić się z tragicznymi skutkami wojny, stopniowo ujawnia autodestrukcyjne skłonności, charakterystyczne dla całego pokolenia zaślepionego w młodości nacjonalistyczną ideologią.

Nie zawsze odniesienia do wydarzeń historycznych miały charakter bezpośredni, zaangażowanie niektórych twórców przybierało bowiem postać anarchicznego

---

7. Por. David G. Goodman, *The Return of the Gods...*, s. 15–16.

8. Por. Peter Eckersall, *Theorizing the Angura Space...*, s. 49.

9. Estera Żeromska, *Teatr japoński...*, s. 68.

buntu przeciw wszelkim formom władzy, jak w wypadku Shūjiego Terayamy, artysty pomijanego przez autorów klasycznych opracowań na temat *post-shingeki*, którego najśłynniejsze spektakle, wystawiane również na europejskich festiwalach, jedni krytycy porównywali do przedstawień Jerzego Grotowskiego i Petera Brooka, inni zaś oskarżali o obsceniczność i szerzenie pornografii<sup>10</sup>.

Przedsięwzięcia artystyczne Terayamy są niezwykle zróżnicowane, japoński reżyser teatralny i dramaturg był bowiem poetą, pisarzem, autorem słuchowisk radiowych, ale również twórcą filmowym, i to między innymi dzięki jego dokonaniom doszło do zbliżenia kina nowofalowego i niezależnego teatru. Przez wielu uważany był za *enfant terrible* ruchu *post-shingeki*, wiecznego buntownika i outsidera, odrzucającego wszelkie normy i wartości, zadeklarowanego anarchistę, a nawet zwolennika radykalnych organizacji w rodzaju Japońskiej Armii Czerwonej<sup>11</sup>. Aż do przedwczesnej śmierci Terayama pozostawał symbolem kontrkulturowego oporu, jego szokujące inscenizacje, podobnie jak filmy, wywoływały kontrowersje i budziły gwałtowny sprzeciw. W życiu osobistym także pozował na kontestatora, podważał nie tylko zasady estetyczne, ale i etyczne, głosząc pochwałę zachowań społecznie nieakceptowanych<sup>12</sup>.

Pomimo statusu buntownika Terayama nie wziął czynnego udziału w wiecach i demonstracjach politycznych przeciwko traktatowi o bezpieczeństwie, nie utożsamiał się z komunistycznymi poglądami niektórych przedstawicieli młodej awangardy. Dwa miesiące po zakończeniu protestów opublikował nawet esej, w którym napisał, że uczestnicy marszów przypominali mu lunatyków, dlatego pozostawał na uboczu i szukał innej drogi. Pod koniec dekady lat sześćdziesiątych, kiedy to doszło do kolejnej fali masowych wystąpień, Terayama był aktywniejszy, chętnie przemawiał do studentów, choć lewicowi intelektualiści zarzucali mu, że popierał jedynie młodzieżowy bunt przeciw wszelkim autorytetom.

Krytyczny stosunek Terayamy do różnych form zinstytucjonalizowanego oporu widać w jego tekstach powstałych właśnie w 1960 roku, zarówno w scenariuszu do *Wyschniętego jeziora* (*Kawaita mizuumi*, reż. Masahiro Shinoda), opowieści o studencie rozczarowanym socjalistyczną ideologią, który staje się prawicowym ekstremistą, jak i w sztuce *Krew zasypia na stojąco* (*Chi wa tatta*

---

10. Por. Carol Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shūji and Postwar Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2005, s. 18–20.

11. W 1979 roku napisał *Przewodnik po suicydologii dla nastolatków* (*Aeishōnen no tame no jisatsugaku nyūmon*) o jednym z członków Japońskiej Armii Czerwonej, który w celi więziennej popełnił samobójstwo.

12. Shūji Terayama urodził się w 1935 roku, w okresie gorączkowych przygotowań do wielkich podbojów, jego dzieciństwo związane było z latami wojny, młodość spędził w cieniu amerykańskich baz wojskowych, w których pracowała jego matka, dopiero studia na Uniwersytecie Waseda pozwoliły mu otrząsnąć się z traumatycznych przeżyć i wyzwoliły twórczy potencjał.

*mama nemutte iru*) o młodym rewolucjonście gwałcącym kobietę. Najbardziej radykalanie w wymowie było słuchowisko radiowe *Polowanie na dorosłych* (*Otoko gari*) o buncie dzieci przeciw rodzicom i obowiązującemu porządkowi społecznemu, które po latach stało się podstawą scenariusza filmu *Cesarz Tomato Ketchup* (*Tomato kechappu kōtei*, 1970). Karnawałowa logika odwrotności, polegająca na przemieszczeniu góry i dołu, degradacjach i profanacjach, zyskała tu nie tylko wymiar parodystyczny, ale i krytyczny. Autorowi nie chodziło wyłącznie o ukazanie pozytywnego obrazu młodego pokolenia obalającego autorytety, ale i prześmiewcze spojrzenie na ówczesne protesty studenckie, w istocie zaś o zachętę do zradykalizowania działań.

Pomimo młodzieńczych sukcesów kariera Terayamy – zarówno filmowa, jak i sceniczna – rozwinęła się na dobre dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, kiedy to japoński poeta i dramaturg założył wspólnie z żoną Eiko Kujō teatr Tenjō sajiki (Miejsce na Jaskółce)<sup>13</sup>. W 1967 roku zespół wystawił swoją pierwszą sztukę, *Garbusa z Aomori* (*Aomori ken no semushi otoko*). Przedstawienie zorganizowano w prestiżowym centrum ikebany Sōgetsu, należącym do rodziny Hiroshiego Teshigahary, znanego reżysera nowofalowego, w którym to miejscu Terayama występował już wcześniej, recytując swoje wiersze. W następnych miesiącach odbyły się kolejne premiery, m.in. *Zbrodnia pani Ōyamy* (*Ōyama debuko no hanzai*) i *Maria w futrze* (*Kegawa no Marii*).

Przedstawienia te przekonywały, że zasadniczym tematem w twórczości japońskiego dramaturga jest związek seksualności i przemocy, często ocierający się o sadomasochistyczną perwersję, jak chociażby w ostatnim z wymienionych dramatów, którego tytuł stanowi wyraźne nawiązanie do skandalicznej powieści Leopolda von Sacher-Masocha (1836–1895) *Wenus w futrze* (japoński przekład ukazał się kilka lat wcześniej). Bohaterem sztuki Terayamy jest transwestyta Maria, odtwarzany przez popularnego piosenkarza i aktora Akihiro Miwę, występującego zawsze w kobiecym przebraniu<sup>14</sup>. Fabuła skupia się na chorobliwej więzi łączącej Marię z osiemnastoletnim młodzieńcem, przetrzymywanym przez nią/niego pod pozorem ochrony przed światem zewnętrznym. Z fantazmatycznej

13. Nazwa zespołu to hołd złożony Marcelowi Carné, wybitnemu reżyserowi francuskiemu, a zwłaszcza jego filmowi *Komedianci* (*Les Enfants du paradis*, 1945), który w Japonii wyświetlano pod tytułem *Tenjō sajiki no hitobito* (*Ludzie z jaskółki*). Mniej więcej w tym samym czasie powstało kilka najważniejszych trup teatralnych: w 1966 roku Makoto Satō założył Jiyū gekijō (Wolny Teatr), rok później Jūrō Kara i jego Teatr Sytuacjonistyczny (Jōkyō gekijō) zaczął wystawiać sztuki w Czerwonym Namiocie (Ake tento), który stał się znakiem rozpoznawczym *post-shingeki*.

14. Akihiro Miwa, właściwie Akihiro Maruyama, urodził się w 1935 roku, karierę rozpoczął jako piosenkarz kabaretowy w kawiarniach i nocnych klubach Ginzy, gdzie śpiewał piosenki Edith Piaf. W 1967 wystąpił w *Garbusie z Aomori*, zagrał także w kilku filmach wyreżyserowanych przez Kinjiego Fukasaku, m.in. *Czarna jaszczurka* (*Kurotokage*, 1968) i *Posiadłość Czarna Róża* (*Kuro bara no yakata*, 1969).



pułapki próbuje go wyrwać dziewczyna z sąsiedztwa, uświadamiając mu prawdę na temat destrukcyjnej natury tego związku<sup>15</sup>.

Wbrew pozorom Terayamę mniej interesują erotyczne implikacje i kazirodcze podteksty, bardziej zaś krytyka pewnego modelu sprawowania władzy, opartego na nacjonalistycznej idei państwa jako wielkiej rodziny (*kokka*), w której jednostka podporządkowana została zbiorowości i pozbawiona wolnej woli. Sadomasochizm jest tu rozumiany jako mechanizm obronny, ucieczka od wolności, bohater(ka) tworzy bowiem iluzoryczny świat, w którym sprawuje opiekę nad poddanym jej władzy młodym człowiekiem, żądając w zamian bezwarunkowej akceptacji zasady posłuszeństwa. Narzędziem dyscyplinującym są nagrane na magnetofon komunikaty mające nie tylko pouczać, ale również zabawiać więźnia pod nieobecność strażnika. Jedynym sposobem wyrwania się z opresyjnego systemu jest radykalna rewolucja znosząca system zależności rodzinnych, unieważniająca wszelkie autorytety i podważająca prawomocność instytucji nadzorujących życie młodego pokolenia.

Koncepcja sztuki scenicznej wypracowana przez Terayamę pod koniec lat sześćdziesiątych wskazywała na pewne podobieństwo do teatru okrucieństwa Antonina Artauda, obu artystom chodziło bowiem o zerwanie z dominacją tekstu pisanego i realizmem psychologicznym, oparcie inscenizacji na innych środkach wyrazu, oddziałujących najpierw na zmysły, później na rozum. Według japońskiego poety i dramaturga teatr jest pokrewny zbrodni, ukazuje bowiem prawdziwą naturę nieświadomości oraz mroczną stronę człowieczeństwa, stąd obecność przemocy na scenie i podporządkowanie wydarzeń logice marzenia sennego<sup>16</sup>. Terayama, podobnie jak Artaud, pragnie wrócić do magicznych źródeł teatru, stworzyć spektakl angażujący widza bez reszty, znoszący granicę między aktorami i publicznością, fikcją i rzeczywistością.

„Proponuję więc teatr, gdzie gwałtowne fizyczne obrazy miażdżyć będą i zniewalać wrażliwość widza, porwanego przez teatr jak przez kołowrót wyższych sił. Teatr, który – porzuciwszy psychologię – opowiadać będzie niezwykłość, inscenizować konflikty natury, subtelne i przyrodzone siły, i który prezentować

---

15. Steven C. Ridgely, analizując sztukę Terayamy w książce *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2010, s. 2010), zwraca uwagę na podobieństwo fabularne do dramatu Arthura Kopita *O mój tato, biedny tato, mama powiesiła cię w szafie na śmierć, a mnie się serce kraje na ćwierć* (*Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling so Sad*), napisanego w 1959 i wystawionego po raz pierwszy w Londynie w 1961 roku; w dramacie kobieta więzi swojego syna w pokoju hotelowym, zmuszając do zaakceptowania sytuacji zniewolenia.

16. Na podobieństwo spektakli Terayamy do teatru okrucieństwa zwróciła uwagę Keiko Courdy w tekście *Antonin Artaud's Influence on Terayama Shūji*, w: *Japanese Theatre and International Stage*, red. Samuel L. Leiter, Stance Scholz-Cionca, Brill, Leiden 2000, s. 255–268.

się nam będzie zwłaszcza jako wyjątkowa moc przechwytywania”<sup>17</sup>. „Chcemy stworzyć z teatru rzeczywistość, w którą można by uwierzyć, i która dla serca i zmysłów byłaby tym cielesnym ukąszeniem, jakie niesie nam każde prawdziwe wrażenie. Podobnie jak działają na nas nasze sny i jak sny działa rzeczywistość, myślimy, że można utożsamiać obrazy myśli ze snem, który będzie skuteczny o tyle, o ile rzucony będzie zmysłom z należytą gwałtownością”<sup>18</sup>.

Pragnienie stworzenia widowiska totalnego, przekraczającego granice tradycyjnego teatru, oraz rozbicia konwencjonalnej przestrzeni scenicznej towarzyszyło Terayamie przez wszystkie lata kariery artystycznej, także kinowej. Jego spektakle przypominały czasem widowiska cyrkowe, pełne niesamowitych postaci, olbrzymów, karłów i wilkołaków, innym razem zaś projekcję marzenia sennego, w którym powracały impulsy wyparte ze świadomości: gwałt, kazirodztwo, pedofilia, czyli zachowania społecznie nieakceptowane i powszechnie uznawane za występne. Twórczość filmowa wydawała się jednym ze sposobów na urzeczywistnienie tego irracjonalnego pragnienia wykreowania sztuki radykalnie transgresyjnej, zarówno na poziomie formy, jak i treści<sup>19</sup>.

*Cesarz Tomato Ketchup*, dzieło najbardziej obrazoburcze, szokujące i wywołujące gwałtowny sprzeciw zrodziło się w atmosferze ogólnokrajowych protestów przeciwko odnowieniu traktatu o bezpieczeństwie i współpracy ze Stanami Zjednoczonymi (ANPO), jakie zorganizowano na kampusach pod koniec lat sześćdziesiątych. Ich kulminacją były starcia studentów okupujących budynki uniwersyteckie z policją oraz utworzenie radykalnych organizacji przygotowujących się do walki zbrojnej i obalenia porządku społecznego siłą<sup>20</sup>. Film Terayamy opowiada o rewolucji, buncie dzieci przeciw dorosłym i demontażu dotychczasowego systemu politycznego, ale też o brutalności i okrucieństwie nowych władców, wreszcie rozczarowaniu i utracie wiary w zmianę na lepsze. Wszelka utopia okazuje się pułapką bez wyjścia, jej realizacja jest niemożliwa ze względu na skazę natury ludzkiej – skłonność człowieka do przemocy. Pierwszym krokiem do obalenia istniejącego porządku jest podważenie instytucji rodziny będącej fundamentem opresyjnego państwa. Nie chodzi bynajmniej o przewrót

---

17. Antonin Artaud, *Precz z arcydziełami*, w: *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 101.

18. Antonin Artaud, *Teatr i okrucieństwo*, w: *Teatr i jego sobowtór*, s. 103.

19. Karierę filmową rozpoczął Terayama już 1960 roku, kiedy to zrealizował krótkometrażówkę *Nauka o kotach (Nekogaku)*, w początkowym okresie zajmował się głównie pisaniem scenariuszy do nowofalowych filmów, współpracował m.in. z Masahiro Shinodą: *Wyschnięte jezioro* (1960), *Epitafium dla miłości (Waga koi no tabiji)*, 1961), *Czerwona twarz w świetle zachodzącego słońca (Yūhi ni akai ore no kao)*, 1961), *Lzy na grzywie lwa (Namida o shishi no tategami ni)*, 1962).

20. W latach 1968–1971 aresztowano ponad trzydzieści tysięcy studentów, z czego sześć i pół tysiąca miało postawione zarzuty i stanęło przed sądem.



zapowiadany przez lewicowych intelektualistów, japoński reżyser nie wierzy bowiem w rewolucję polityczną, przedstawia ją w krzywym zwierciadle, jego celem jest wyłącznie rewolucja seksualna<sup>21</sup>. Może dlatego też jego film wywołuje zgorszenie, a nawet obrzydzenie, ze względu na obsceniczną wielu scen ocierających się o pornografię dziecięcą.

*Cesarz Tomato Ketchup* wyrasta z eksperymentów teatralnych, nie opiera się na ciągłości, narracji przyczynowo-skutkowej i powiązaniu sąsiadujących ze sobą scen, przypomina raczej kolaż wizualno-słowny, poetycki manifest, surrealistyczny łańcuch obrazów przywołujących na myśl *Psa andaluzyjskiego* (*Un Chien andalou*, 1929) Luisa Buñuela, czasem zaś spektakl sceniczny ze względu na próbę nawiązania dialogu z publicznością<sup>22</sup>. Pomimo braku zainteresowania rozwojem fabularnym Terayama wprowadza pewien porządek w strukturze narracyjnej, czyni to dzięki obecności motywów przewodnich. Najważniejszym z nich są listy młodego żołnierza-dziecka do matki, które jednocześnie odzwierciedlają zmiany zachodzące w świecie przedstawionym i pokazują przerażające skutki rewolucji.

W pierwszym liście bohater wyraża obawę, że policja dziecięca znajdzie matkę i zamknie ją w obozie koncentracyjnym (sam pracuje w jednym z takich miejsc przy paleniu zwłok), w drugim pisze o ucieczce ojca z obozu (na ekranie widać człowieka przeskakującego przez mur), w trzecim ostrzega, że odwoływanie się do macierzyńskiej miłości jest bezcelowe, gdyż wszyscy przeciwnicy rewolucji zostaną schwytani i zabici (towarzyszą temu obrazy dzieci znęcających się nad dorosłymi, którzy błagają o litość), wreszcie w ostatnim liście wyznaje otwarcie, że zdradził jej kryjówkę i niebawem powinna spodziewać się aresztowania.

Groteskowy obraz rewolucji dziecięcej jest szyderstwem nie tylko z ideałów komunistycznych – film poprzedza motto z *Kapitału* Karola Marksa – ale próbą pokazania przerażających skutków każdego przewrotu politycznego, zmierzającego do ustanowienia totalitarnego porządku i zmuszającego do bezwzględnego podporządkowania się woli dyktatora. Krytycznym punktem odniesienia jest zarówno faszyzm (na ścieżce dźwiękowej często rozbrzmiewają niemiecki piosenki), z postacią nazistowskiego ministra propagandy Josepha Goebbelsa na czele, jak i współczesna demokracja, ze względu na odniesienie do okupacji amerykańskiej (w tytule oryginalnym pojawia się zresztą określenie *kōtei*, sugerujące władcę obcego mocarstwa, zamiast słowa *tennō*, wskazującego na japońskiego cesarza).

21. Joan Mallen, *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, New York 1975, s. 283.

22. Najbardziej skrajnym przykładem eksperymentu formalnego zmierzającego do zniesienia dystansu między aktorami i publicznością jest krótkometrażówka *Laura* (*Rōra*, 1974), w której trzy prowokacyjnie ubrane dziewczyny bez przerwy zwracają się do widzów: „Znamy tych, którzy przychodzą na filmy eksperymentalne. To ci sami, którzy kupują amatorskie kamery. [...] Jeszcze inni uważają, że awangarda to nagie ciała”. W końcu jeden z widzów przedostaje się na drugą stronę, wchodzi do świata przedstawionego.

Rewolucja polityczna łączy się z obyczajową i moralną, podobiznom Mao Zedonga, Lenina i Marksa towarzyszą bowiem sadomasochistyczne obrazy, wyuzdanej erotyce – brutalność i przemoc. Pierwsze sceny zapowiadają nadchodzące zmiany, przejście władzy przez zbuntowane dzieci, które postanawiają pozbyć się dorosłych, przyjmując jako wzorzec postępowania plan ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej (*Endlösung der Judenfrage*). Wyjściowym przedmiotem ataku są dwie najbardziej zniechęcone instytucje, czyli rodzina i edukacja, jako że system wychowania opiera się na przymusie oraz indoktrynacji. Podobnie jak naziści, dzieci do propagowania swoich idei wykorzystują środki masowego przekazu postrzegane jako narzędzie rewolucji.

Zasady funkcjonowania nowego państwa zostają wyłożone w konstytucji podpisanej przez cesarza, który zgodnie z wizerunkiem antycznych tyranów spędza większość czasu na uciechach i zabawach z licznymi kochankami. Podstawowym założeniem przyjętego dokumentu, będącego zresztą satyrą na konstytucję Meiji, jest pomyślność i dobro dzieci, sposób osiągnięcia tego celu budzi jednak uzasadnione wątpliwości. Jeden z artykułów głosi bowiem, że „wszystkie dzieci są wolne w imię Najwyższego, wolne do tego, by spiskować zdradzać i uprawiać miłość homoseksualną”. Gwałt i przemoc zyskują usprawiedliwienie, rewolucja wymaga ofiar, a zwłaszcza pozbycia się jej przeciwników, czyli wszystkich dorosłych, którzy są prześladowani, tropieni jak dzika zwierzyna, zamykani w obozach, wykorzystywani seksualnie i maltretowani. Terayama ukazuje przy tym nieprawdopodobny wręcz absurd dokonanego przez młode pokolenie przewrotu, dzieci przecież muszą kiedyś dorosnąć i z rewolucjonistów zmienić się w swe przeciwieństwo.

Nowy porządek jawi się jako ostateczny chaos, transgresyjna natura wszystkich działań zmierza bowiem do unieważnienia jakiegokolwiek prawa. Produkcja została zastąpiona przez destrukcję, czego najlepszym przykładem jest natura związków erotycznych, w których przestał się liczyć element reprodukcyjny. Seks wyzwolono poprzez oddzielenie go nie tylko od prokreacji, ale i sfery uczuć, czyli więzi emocjonalnych. Odrzucenie norm kulturowych czy wartości moralnych prowadzi do zboczeń i okrucieństwa – stwierdza Terayama. Dzieci nie są niewinne, zdradzają zamięłowanie do zbrodni w każdej postaci i stopniowo tracą resztki człowieczeństwa. Z upływem czasu przekonują się, że wszystkie granice zostały przez nie przekroczone, a wówczas okazuje się, że gest transgresyjny traci sens<sup>23</sup>. W miejsce absolutnej wolności pojawia się bezgraniczna pustka. Rzeczywistość

---

23. Michel Foucault w *Przedmowie do transgresji* (tłum. Tadeusz Komendant, w: *Osoby*, wyb. i red. Maria Janion, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 306) nie pozostawia wątpliwości co do tego, że obecność prawa jest niezbędna dla zaistnienia transgresji.

zostaje zniszczona, zmiana przynosi jedynie rozczarowanie, utopia przekształca się w swoje przeciwieństwo.

Wizja dziecięcej rewolucji daleka jest od optymistycznej, nie tylko ze względu na pełne przemocy obrazy, ale powołanie do życia koncepcji państwa przypominającego republikę Salò ze skandalicznego filmu Piera Paolo Pasoliniego. Bohaterowie Terayamy, podobnie jak libertyni de Sade'a, również „głoszą suwerenną wartość gwałtu, ekscesu, zbrodni i tortur” po to, by odsłonić naturę człowieka wolnego od wszelkich ograniczeń<sup>24</sup>. Japoński reżyser nie stroni od obsceniczności i wyuzdania, ale wszystko pokazuje w sposób charakterystyczny dla teatru absurdu, z groteskowym przerysowaniem, czasowym zniesieniem hierarchii i zawieszeniem ładu. Dzieci przebierają się w kostiumy dorosłych, znęcają się nad rodzicami, uprawiają seks – wszystko to mieści się w karnawałowej logice odwrotności, podobnie jak wyobraźnia skatologiczna i wyeksponowana cielesność, które nie służą wzbudzeniu zmysłowego pożądania, gdyż podlegają degradacji i dyskredytacji<sup>25</sup>.

Sposób przedstawiania doskonale odzwierciedla stan karnawałowego wywrócenia świata do góry nogami, Terayama odrzuca bowiem zasady kompozycji kadru, łączenia ujęć, budowania związków przyczynowych, zamiast tego proponuje ciąg epizodów, rezygnuje z przy tym z dźwięku synchronicznego, chętnie sięga po lubiane przez twórców nowofalowych stop-klatki, sceny czarnobiałe łączy z kolorowymi, paradokumentalne ujęcia z projekcjami marzeń sennych (czy raczej koszmarów), obsceniczne obrazy ilustruje zaś muzyką klasyczną, fragmentami *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera i pieśniami Franciszka Schuberta. Parodie czy trawestacje dotyczą nie tylko warstwy słownej (np. przewrotne cytaty z Marksa lub przeróbka bajki o Jasiu i Małgosi, w której rodzice zjadają swoje potomstwo, pozbawiając je wcześniej kończyn), ale także wizualnej i dźwiękowej. Eksperyment formalny polegający na swobodnym łączeniu obrazów na zasadzie skojarzeń wydaje się pokrewny surrealistycznej wyobraźni Salvadora Dali, z kolei upodobanie do posługiwania się zwyczajnymi przedmiotami w nadzwyczajnych kontekstach oraz konstruowanie fantastycznych maszyn i urządzeń o erotycznych funkcjach i niejednoznacznym przeznaczeniu przypomina o powinowactwach z teatrem absurdu.

Kłęska rewolucji jest naturalną konsekwencją zwyrodnienia jej ideałów – przekonuje Terayama – w dodatku transgresja nie może być stanem permanentnym.

---

24. Georges Bataille, *Erotyzm*, tłum. Maryna Ochab, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 184.

25. Charakterystykę karnawału jako czasu zawieszenia norm i hierarchii, ujawniającego podwójną naturę świata, zjawiska wyrażającego się w chwiejnych formach, wrogiego wszystkiemu, co gotowe i ukształtowane, przedstawia Michaił Bachtin w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, zwłaszcza s. 66–69.

Pesymistyczna wizja przyszłości wynika w znacznej mierze z rozczarowania niepowodzeniami protestów przeciwko odnowieniu umowy o bezpieczeństwie i współpracy oraz świadomości słabnącego poparcia społecznego dla przemian, a wreszcie z rozłamów wewnątrz lewicowych organizacji. Odzwierciedleniem ówczesnych nastrojów politycznych był nakręcony niedługo po zakończeniu burzliwych demonstracji film o prowokacyjnym tytule *Wyrzucimy książki, wyjdźmy na ulicę* (*Sho o suteyo machi e deyō*, 1971).

Struktura tego dzieła, podobnie jak *Cesarza*, przypomina kolaż, opiera się na luźno połączonych ze sobą epizodach, intertekstualnych odniesieniach (do Włodzimierza Majakowskiego, André Malreaux i Ericha Fromma), a przede wszystkim na cytatach z własnych utworów<sup>26</sup>. Sam tytuł nawiązuje bezpośrednio do zbioru esejów opublikowanego przez Terayamę w 1967 roku<sup>27</sup> oraz sztuki wystawionej rok później przez Tenjō sajjiki, z udziałem tych samych aktorów, posługujących się antyrealistycznym sposobem gry i technikami zaczerpniętymi z teatru Bertolta Brechta. Pierwsze ujęcia przypominają zresztą spektakl – z ciemności wyłania się postać mężczyzny, który zwraca się bezpośrednio do widza, co burzy wrażenie realności i jest typowym zabiegiem dystansującym, chwytem nowofalowym znanym z twórczości Nagisy Ōshimy i Jeana-Luca Godarda. Dopiero po zakończeniu jego monologu pojawiają się napisy informujące, że ów młody człowiek nazywa się Eimei Kitagawa (Eimei Sasaki), jest bezrobotnym i drobnym złodziejaszkiem, wychowywanym przez babcię, ma też młodszą siostrę, Setsuko, niepełnosprawną umysłowo, która przez cały dzień opiekuje się królikiem.

Na poziomie fabularnym film ten opowiada o dojrzewaniu seksualnym mężczyzny oraz skomplikowanych stosunkach rodzinnych, pozbawiony jest wszak linearnej narracji, wydarzenia fabularne nakładają się bowiem na dokumentalne obrazy z życia tokijskiej dzielnicy Shinjuku (obejmujące się pary, hippisi palący skręty, homoseksualiści) i demonstracji ulicznych (płonące fagi amerykańskie, graffiti na murach). W scenach tych można dostrzec nawiązanie do sztuki performansu, zwłaszcza do Teatru Sytuacjonistycznego Jūrō Kary, ze względu

---

26. Norimasa Morita widzi w Terayamie prekursora postmodernistycznych praktyki opartych na pastiszu i intertekstualnej grze, w których kluczowym elementem jest nostalgia. Por. N. Morita, *Avant-garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shūji*, „Waseda Global Forum” 2006, nr 3, s. 53–58.

27. Okładkę książki zaprojektował znany grafik Tadanori Yokoo, spis treści przypominał popularne magazyny, całość wydrukowano na tanim papierze, z wykorzystaniem czcionek różnego koloru i z tekstem podzielonym w niektórych miejscach na kolumny. Tytuł został zaczerpnięty z posłowie do *Owoców ziemi* (*Les nourritures terrestres*, 1897) André Gide’a, w którym narrator zwraca się do potencjalnego czytelnika: „wyrzucić moje książki” („jette mon livre”), ale stanowi także nawiązanie do dzieła japońskiego filozofa Ōdō Tanaki *Opuśćcie pracownię i wyjdźcie na ulicę* (*Shosai yori gaitō ni*). Por. Steven C. Ridgely, *Japanese Counterculture...*, s. 116.

na próbę przekroczenia granic świata przedstawionego, świadomą prowokację (np. worek uformowany na kształt męskiego członka, zawieszony przy przejściu dla pieszych) oraz obecność elementów happeningu (wciąganie przypadkowych przechodniów w akcję).

Bohater jest outsiderem, obcym, nieprzystosowanym do życia w społeczeństwie, pochodzi bowiem z rodziny koreańsko-japońskiej, a mimo to próbuje za wszelką cenę zyskać akceptację grupy rówieśniczej, czyli członków drużyny piłkarskiej. Przez całe życie snuje eskapistyczne fantazje, marzy o lataniu i ucieczce do innego świata, nie potrafi jednak przeciwstawić się złu, biernie przygląda się, jak niedoszli koledzy w szatni, po treningu brutalnie gwałcą jego siostrę<sup>28</sup>. Po pewnym czasie Setsuko zakochuje się w jednym z gwałcicieli, postanawia nawet wprowadzić się do niego po to, by uwolnić się spod wpływu rodziny. Swoboda seksualna znowu wiąże się z przemocą fizyczną, kultura młodzieżowa skażona jest bowiem nihilizmem. Erotyzm nie przynosi wyzwolenia, nie jest też związany z uczuciami, o czym świadczy nie tylko gwałt na dziewczynie, ale i wizyta jej brata w domu publicznym, zakończona jego ucieczką. Do wyjątków należy karnawałowa w charakterze scena, w której uczennice liceum zrzucają mundurki szkolne i radośnie śpiewają, że zostaną prostytutkami.

Surrealistyczna atmosfera i prowokacyjna obyczajowo treść została przedstawiona w sposób charakterystyczny dla praktyk teatralnych, z kamerą ustawioną w pewnej odległości od toczących się wydarzeń, od początku nie ma też wątpliwości, że celem jest podważenie zasad estetycznych oraz oczekiwań publiczności. Reżyser pragnie wciągnąć widza w spektakl, zmusić go do większego zaangażowania, aktywnego odbioru, współtworzenia tekstu. Radykalna nieciągłość jest widoczna nie tylko na poziomie fabularnym, ale i wizualnym, zwłaszcza w sposobach montażu. Terayama konsekwentnie unika ujęć z punktów widzenia, stosuje szybkie cięcia i szwenki, rezygnuje z posługiwania się przeciwujęciami, wprowadza serie nieruchomych kadrów, czasami korzysta ze zdjęć nakładanych, nawet prześwietlonych, konsekwentnie manipuluje też kolorem, używając techniki wirażowania taśmy oraz obrazów monochromatycznych<sup>29</sup>.

Przykładem pastiszu i intertekstualnego dialogu z tradycją są środkowe fragmenty filmu, tuż po scenie gwałtu, które rozpoczynają się od ujęć na plaży, utrzymanych w konwencji teatru *kabuki*, z elementami klasycznych widowisk

28. Scena gwałtu pod prysznicem stylizowana jest na *Psychozę* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka.

29. Najbardziej radykalnym eksperymentem z kolorami, wykorzystującym również koncepcję „tekstu podzielonego” jest trzypięciominutowy *Przewodnik po filmie dla młodzieży* (*Seishōnen no tame no eiga nyūmon*, 1974), w którym obraz rzutowany jest na ekran z trzech projektorów jednocześnie. Surrealistyczne sceny po lewej stronie są utrzymane w tonacji zielonej, ujęcie środkowe przedstawiające nagiego mężczyznę oddającego moc są w kolorze niebieskim, natomiast po prawej stronie pojawiają się autobiograficzne obrazy w czerwieni.

samurajskich typu *chanbara*. Japoński reżyser przerywa je krótkimi wstawkami niediegetycznymi i ilustruje dźwiękowo popularnymi przebojami. Przywołuje też jedną z ikon kina gangsterskiego (*yakuza eiga*), Kena Takakurę, nie tylko za sprawą wielkiego plakatu zapowiadającego film z jego udziałem, ale także śpiewanej przez niego piosenki z tekstem „pragnę umrzeć” (*shinde moraimahyō*). Obrazy te poprzedzają monolog głównego bohatera – „Urodziłem się w Korei, potem przyjechałem do Japonii. By uniknąć jkania się, wybierałem tylko takie słowa, które mogłem wypowiedzieć, dlatego nie zawsze mówię to, co chcę” – po którym pojawiają się czarnobiałe ujęcia z czasów wojny, będące zapewne wspomnieniami matki.

Krótkie monologi skierowane do publiczności i wiersze recytowane spoza kadru są pozostałością po wcześniejszej, scenicznej wersji tego dzieła. W filmie jednak, wyraźniej niż w sztuce teatralnej, uwidacznia się świadomość klęski młodzieńczych ideałów rewolucyjnych, ostrze krytyki wymierzone zostało nie tylko w instytucje państwowe, z systemem edukacji na czele, ale również w stronę kultury młodzieżowej, opartej na przemocy i bezwzględności. Podobny obraz młodego pokolenia pojawi się zresztą w innych filmach nowofalowych, chociażby u Nagisy Ōshimy i Kōjiego Wakamatsu.

Podsumowaniem awangardowych eksperymentów Terayamy jest *Wiejska ciuciubabka* (*Den'en ni shisu*, 1974) – przewrotna opowieść autobiograficzna, w której fikcja miesza się z rzeczywistością, tradycyjna estetyka japońska zaś z awangardą późnomodernistyczną. Całość dzieła posiada kolażową, mozaikową strukturę, opartą na cytatach z filmów Felliniego, Bergmana i Antonioniego, ale także na odniesieniach do sztuki rodzimej, ludowych wierzeń i obrzędów. Podobnie jak w wypadku *Wyrzucmy książki, wyjdźmy na ulicę*, tytuł *Wiejska ciuciubabka* został zapożyczony z wcześniejszego utworu, opublikowanego w 1965 roku zbioru wierszy *tanka*<sup>30</sup>. Klasyczna forma poetycka nie przeszkodziła Terayamie w swobodnym eksperymentowaniu, posługiwał się bowiem pastiszem, wprowadzał nieznanie wcześniej słownictwo, pozwalające mu oddać zasadniczy temat, czyli grozę życia codziennego na prowincji.

Terayama wykorzystał trzynaście utworów pochodzących ze wspomnianego zbioru poezji, niektóre wiersze zmodyfikował nieznacznie, za każdym razem wprowadzał je najpierw w formie napisów na ekranie, dopiero po chwili czytał je na głos. Wiersze przekształciły się ze zbioru samodzielnych pieśni w pewną całość narracyjną, zestawione zostały z nieruchomymi kadrami lub zilustrowane

30. *Tanka* – krótka pieśń, której forma ukształtowała się we wczesnym średniowieczu, charakteryzuje się zrytmizowaną budową wersów – pierwsza strofa składa się z 17 sylab (5+7+5), druga zaś z 14 (7+7). Najwcześniejsze przykłady takich wierszy pochodzą ze *Zbioru dziesięciu tysięcy liści* (*Man'yōshū*), najstarszej antologii poezji japońskiej, zredagowanej w VIII wieku.



krótkimi scenkami, których symbolika wiązała się z tekstem poetyckim, przez co wrażenie przypadkowości i nieumotywowania wydawało się wyłącznie powierzchniowe, wynikające z samej techniki montażu.

Przy realizacji filmu reżyser nie zamierzał oczywiście szukać ekwiwalentów dla poetyckich metafor, we własnych wierszach szukał raczej inspiracji oraz uzasadnienia strategii artystycznej polegającej na swobodnym zestawianiu obrazów i znaczeń. Pomysł fabularny pochodził z jeszcze innego tekstu, napisanego we wcześniejszym okresie. Źródła sięgają mianowicie do 1962 roku, kiedy to młody poeta i scenarzysta opublikował krótki esej zatytułowany *Pochwała opuszczenia domu rodzinnego: Śmierć na wsi (Rikyō no susume: den'en ni shisu)*, będący świadectwem lęku przed śmiercią oraz ambiwalentnego stosunku do miejsca urodzenia, jako że pragnienie ucieczki łączy się u niego z uczuciem nostalgii<sup>31</sup>.

Bohaterem *Wiejskiej ciuciubabki* jest Hiroyuki Takano, piętnastoletni uczeń gimnazjum, mieszkający z matką w wiejskiej posiadłości u podnóża góry Osore-zan. Chłopiec marzy o pięknej sąsiadce i ucieczce z domu, co pewnego dnia udaje mu się zrealizować<sup>32</sup>. W tym miejscu fabuła jednak nieoczekiwanie się urywa, a po chwili okazuje się, że wcześniejsze sekwencje pochodziły z filmu nakręconego przez dorosłego Takano. Mężczyzna po zakończeniu projekcji rozmawia z krytykiem na temat sposobów przedstawiania przeszłości, wiarygodności i autentyczności obrazów oraz znaczenia wątków autobiograficznych w sztuce. Reżyser od początku podważa fundamenty estetyczne własnego dzieła, unieważnia system komunikacyjny, odrzuca klasyczne zasady zmierzające do stworzenia wrażenia realności.

Terayama przekonuje, że rekonstruowanie historii jest zawsze jej wymyśleniem, czasem pozwala uwolnić się od wspomnień, odzyskać utracony czas w postaci nostalgicznego przywołania, które jednak wydaje się bliższe wyobrażeniu lub fantazji, niż rzeczywistości. Można zauważyć, że tęsknota za dzieciństwem jest równocześnie sposobem na określanie tożsamości, nawet jeśli odtwarzana przeszłość staje się jedynie wizualnym spektaklem, oderwanym od teraźniejszości. Doświadczenia wyniesione z okresu wczesnej młodości wpływają na życie dorosłe, nie można bowiem uciec od samego siebie. W szczególny sposób japoński reżyser przywołuje w swym filmie naczelne hasło teatru *post-shingeki*, czyli powrót do przeszłości, ważną rolę odgrywają bowiem odniesienia do tradycji ludowej, pierwotnych form religijnych, szamanizmu i buddyźmu, ale również

---

31. Steven C. Ridgely (*Japanese Counterculture*, s. 139) genezę *Wiejskiej ciuciubabki* uzupełnia o jeszcze jedno źródło, mianowicie o krótką sztukę wyemitowaną w 1962 roku przez japońską telewizję pod takim właśnie tytułem.

32. Historia chłopca, który pragnął uciec z domu rodzinnego, by poślubić starszą od siebie kobietę, pojawiła się już w telewizyjnej wersji *Wiejskiej ciuciubabki*.

do dziecięcych wyliczanek i popularnych pieśni, przez co historia osobista (*ji-bunshi*) splata się z oficjalną.

Mozaikowa struktura dzieła widoczna jest od pierwszych ujęć rozgrywających się na cmentarzu, na którym dzieci bawią się w chowanego. Scena ta zostaje nieoczekiwanie przerwana przez kilka nieruchomych kadrów przedstawiających pocięte i pozszywane fotografie rodzinne, po czym następuje seria niepowiązanych ze sobą epizodów przywołujących na myśl surrealistyczne obrazy (wiolonczelista grający na plaży, kondukt żałobny, ludzie z pomalowanymi twarzami)<sup>33</sup>. Początek filmu przypomina marzenie senne, nie tylko ze względu na łańcuch swobodnych skojarzeń i obecność seksualnych fantazji, ale również sposób prezentacji – przeważają bowiem niezwykle ustawienia kamery i ujęcia prostopadłe z góry – oraz twórcze wykorzystanie koloru, przyporządkowanie poszczególnym scenom określonych tonacji barwnych.

*Wiejska ciuciubabka* rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych, przeszłość i teraźniejszość przenikają się, wspomnienia ulegają zaś przetworzeniu w tekst artystyczny, gdyż kino – jak przekonuje Terayama – jest narzędziem pozwalającym na zrekonstruowanie czasu minionego. Nie chodzi bynajmniej o odtworzenie prawdziwego obrazu rzeczy, ale swobodne manipulowanie nim. Sceny z filmu nakręconego przez głównego bohatera służą poniekąd poznawaniu historii, nie tylko własnej, ale i cudzej. Piękna sąsiadka opowiada bowiem o swoich przeżyciach z czasów wojny, śmierci matki, służbie wojskowej ojca i tułaczce, później o latach okupacji amerykańskiej, kiedy to zarabiała na utrzymanie, prostytuując się. Ona również pragnie uwolnić się od wspomnień, uciec od rzeczywistości, ale jedynym dostępnym dla niej sposobem jest samobójstwo popełnione wspólnie z kochankiem, ściganym przez policję komunistą.

Wątki poboczne pozwalają bohaterowi/narratorowi/autorowi przyjrzeć się bliżej własnej przeszłości, dzięki czemu końcowe fragmenty filmu noszą wyraźne ślady wypowiedzi autobiograficznej, przypominają rozmowę prowadzoną z samym sobą. „Czasem pamiętam coś, czego tak naprawdę nie było” – mówi Hiroyuki Takano, alter ego reżysera. Życie jest dla niego ciągłą kreacją, niełatwo przychodzi mu odróżnić prawdę od fałszu: „Moja matka i ja jesteśmy tylko postaciami, które wymyśliłem, bo to tylko film”. Czas i pamięć okazują się względne, wydarzenia są płynne i podlegają nieustającym reinterpretacjom.

W swoich filmach, podobnie jak w przedstawieniach teatralnych, Terayama znosi granicę między fikcją i rzeczywistością, włącza skrawki życia codziennego do spektaklu, nieustająco prowokuje odbiorcę, wciąga go w świat przedstawiony

---

33. Skojarzenia z surrealizmem nie są przypadkowe, jako że sam reżyser przywołuje w jednej ze scen słynne ujęcie brzytwy przecinającej oko z *Psa andaluzyjskiego*, z kolei obsesyjne przywiązanie do obrazów przedstawiających zegary sugeruje powinowactwo z malarstwem Salvadora Dali.

i obnaża iluzję realności. W słynnym manifestie, opublikowanym niedługo po ukończeniu *Wiejskiej ciuciubabki*, japoński reżyser i dramaturg wyraźnie deklaruje, że nie interesuje go sztuka realistyczna, czerpiąca inspirację z literackich źródeł oraz oparta na primacie tekstu, ale taka, która zrywa ze skostniałymi formami i pozwala na tworzenie nowych sytuacji, czyli zastąpienie porządku chaosem<sup>34</sup>.

Strategia artystyczna Terayamy stała się na początku lat siedemdziesiątych modelowym wręcz przykładem kultury opozycyjnej (*taikō bunka*), zmierzającej do podważenia statusu sztuki w społeczeństwie mieszczańskim, zniesienia wszelkich ograniczeń oraz połączenia teatru z życiem, czyli urzeczywistnienia rewolucji nie tylko w wymiarze estetycznym. Z upływem czasu ów wywrotowy potencjał uległ wyczerpaniu, zapowiadane zmiany polityczne nie następowały, siła protestów studenckich osłabła, a ruchy awangardowe zostały wchłonięte przez nurty dominujące, pozostawiając po sobie pustkę i rozczarowanie. W pamięci pozostały jednak spektakle teatralne i filmy, tworzone niezależnie, poza głównym systemem produkcji i dystrybucji, powstające w półamatorskich warunkach, dzięki pomocy przyjaciół i przy minimalnych nakładach finansowych, świadczące o niezwykłej wprost wyobraźni oraz sile oddziaływania japońskiej awangardy.

---

34. Shūji Terayama, *Manifesto*, „The Drama Review” 1975, vol. 19, nr 4, s. 84–8.