

## Śladem promieni Czarnego słońca Kurahary Koreyoshiego. Negrofilia w kinie japońskim

ABSTRACT. Bochner Marek, Sztáfiej Przemysław, *Śladem promieni Czarnego słońca Kurahary Koreyoshiego. Negrofilia w kinie japońskim* [Following the rays of Kurahara Koreyoshi's *Black Sun*. Negrophilia in Japanese cinema]. „Przestrzenie Teorii” 28. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 257–268. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.28.13.

This article explores two films by Kurahara Koreyoshi: *Black Sun* and *Safari 5000*, in the context of the scholars John Russell and Jonathan D. Mackintosh's approaches to racism and so-called negrophilia in Japanese mass-culture and cinema. The authors argue that cultural stereotypes even have a negative impact on the artistically original Japanese directors, who only seem to be independent and express their thoughts freely.

KEYWORDS: Kurahara Koreyoshi, *Black Sun*, *Safari 5000*, Japanese cinema, racism

*Na czarnej owłosionej piersi wisiał złoty łańcuch.  
Szarpiąc wargami włosy, odurzałam się wonią ciała mężczyzny.  
Znałam ten zapach.  
Coś jak masło kokosowe, był słodki i lekko zepsuty.  
Zadziwiająca była też woń pach.  
Zgniła, ale nie nieprzyjemna<sup>1</sup>.*

A. Yamada

*Step był świadomy potępienia w spojrzeniu swojej [białej – dop. M.B. i P.S.] służącej.  
Wiedział, co ono znaczy. Biali i Czarni. Przypomnił sobie, kiedy po raz pierwszy spotkał się z taką pogardą. To było w jego rodzinnej miejscowości na Florydzie. Miał wtedy bodajże trzy lub cztery lata. Bawił się ze swoim białym kolegą i gdy już miał wejść do wnętrza domu, ojciec kolegi podszedł do drzwi i wykopał go na trawnik. Ot tak. Pomimo że było to parnego, słonecznego dnia, poczuł się jakby przemókł do cna lodowatą wodą. „Nie wiem, o co chodzi, ale jest jakaś różnica pomiędzy nimi a mną”. [...] Był zaledwie chłopcem, ale rozerwało to jego dziecięce serce. Było to tak jasne, jak wschód słońca – gdy uderzyła go świadomość różnic rasowych. To było takie czarne, i tak mroczne<sup>2</sup>.*

A. Tomoji

<sup>1</sup> A. Yamada, *Oczy mojego kochanka*, przeł. A. Horikoshi, Warszawa 2013, s. 9.

<sup>2</sup> A. Tomoji, *A Negro in Cinema*, przeł. A.B.D. Hobbs, [w:] A.B.D. Hobbs, *Phallic Power of African American Men: A Study in Japanese Literature (1930-Present)*, Columbus 1999, s. 107.

Obraz osób czarnoskórych w japońskiej sztuce, literaturze i filmie wykształcił się pod przemożnym wpływem państw europejskich (szczególnie w początkowym okresie) oraz Stanów Zjednoczonych (od drugiej połowy XIX wieku właściwie do dzisiaj). Pewne zjawiska o charakterze rasistowskim, jak na przykład wypowiedzi z drugiej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku ówczesnego premiera Japonii Nakasone Yasuhiro, czy innego polityka Watanabe Michio wywołały dużą sensację w Ameryce. Jednak – jak wskazuje John Russell – prasa amerykańska nie zwróciła uwagi na historyczny wpływ „Zachodu” na wykształcenie się negatywnych stereotypów na temat osób czarnoskórych w Japonii<sup>3</sup>.

## Historia japońskich kontaktów z czarnoskórymi

Pierwszy udokumentowany kontakt z Afrykańczykami odbył się za pośrednictwem „białych” – Portugalczyków – w XVI wieku. Ze źródeł historycznych można wywnioskować, że czarnoskórzy niewolnicy i słudzy Portugalczyków wywoływali poruszenie i fascynację ówczesnych Japończyków. Świadczyć może o tym chociażby przypadek jednego z afrykańskich niewolników, który spodobał się jednemu z najpotężniejszych władców feudalnych ówczesnej Japonii – Odzie Nobunadze. Wzmianki na temat „czarnoskórego mnicha” (kurobōzu) pojawiają się w *Kronikach Ody Nobunagi (Shinchō Kōki)* spisanych przez Ōtę Gyūichiego.

23 dnia 2 miesiąca przybył czarny mnich z chrześcijańskiego kraju. Wyglądał na 26–27 lat. Całe jego ciało było czarne jak wół. Wyglądał na zdrowego i silnego. Co więcej, dysponował siłą przewyższającą dziesięciu ludzi [...]<sup>4</sup>.

Oda otrzymał później wspomnianego w tekście niewolnika w prezencie od jezuitów. Wzmianka o czarnoskórym słudze Nobunagi pojawia się również w innym źródle z epoki – dzienniku Matsudairy Ietady, wasala Tokugawy Ieyasu. Pojawia się tam zapis japońskiego imienia niewolnika – Yasuke – a jego skóra zostaje opisana jako „czarna niczym węgiel”<sup>5</sup>.

Jednak, od XVII do XIX wieku Japonia zdecydowała się na izolację od kontaktów z państwami europejskimi<sup>6</sup>, poza ograniczonym handlem z kup-

<sup>3</sup> J. Russell, *Race and reflexivity: the black other in contemporary Japanese mass culture*, „Cultural Anthropology” 1991, vol. 6 nr 1, s. 4–5.

<sup>4</sup> G. Ōta, *The Chronicle of Lord Nobunaga*, przeł. i red. J.S.A. Elionas i J.P. Lamers, Brill, Leiden/Boston 2011, s. 385–386.

<sup>5</sup> M. Fujita, dz. cyt., s. 6.

<sup>6</sup> Jak wskazuje Conrad Totman, w 1640 roku jedynymi Europejczykami w Japonii byli holenderscy kupcy, mający swoją siedzibę na wysepce Dejima w Nagasaki. Kontakty z innymi państwami europejskimi zostały zerwane przez japońskie władze, jak z Portugalia

cami holenderskimi w Nagasaki. Głównym pośrednikiem w kontaktach Japończyków w tym okresie z czarnoskórymi – zwanymi *kurobō* – stali się zatem Holendrzy. Samo określenie *kurobō* zaczęło być wówczas stosowane wobec obcokrajowców o ciemniejszej karnacji – nie tylko w stosunku do rasy czarnej, ale między innymi do Hindusów czy Indonezyjczyków – stąd brak pewności, które źródła historyczne oraz dzieła sztuki z epoki, przedstawiające czarnoskóre postaci, faktycznie odnoszą się bezpośrednio do osób rasy czarnej.

W tej epoce pojawiły się też pierwsze symptomy późniejszych tendencji do dehumanizowania czarnoskórych i lokowania ich bliżej świata zwierząt aniżeli cywilizowanych ludzi. Z jednej strony jako przykład można wskazać charakterystyczny opis Yasuke, „czarnego niczym wół” i „silnego niczym dziesięciu ludzi”, a z drugiej związane jest to w równym stopniu z przedstawieniami czarnych postaci w ówczesnej sztuce. Chodzi tu o tzw. *namban byōbu* (dosłownie „parawanach południowych barbarzyńców”) – czyli malunki na parawanach, dokumentujące kontakty z Europejczykami z tego okresu. Badaczka Fujita Midori wskazuje, że na malowidłach przedstawiających egzotyczne zwierzęta sprowadzane przez Europejczyków do Japonii, na przykład w formie darów, pojawiają się zawsze również postaci czarnoskórych treserów i opiekunów, co sprzyjało budowaniu w odbiorcach skojarzenia dotyczącego rasy czarnej – identyfikowanej z takimi cechami, jak przynależność do świata natury czy dzikość. Wskazywało to, że tylko oni są w stanie nawiązać tego rodzaju relację z naturą, prawdopodobnie z uwagi na pewnego rodzaju „wrodzoną” bliskość ze światem zwierząt<sup>7</sup>.

Tego rodzaju stereotypy zostały później wzmocnione przez europejskie i amerykańskie narracje na temat kontynentu afrykańskiego – na przykład przez powieści przygodowe, opisy polowań, filmy dokumentalne i fabularne na temat Afryki. W XX wieku zaczęły pojawiać się z kolei japońskie imitacje tego rodzaju narracji. Były to powieści, komiksy, animacje oraz filmy przygodowe osadzone w Afryce, czerpiące inspirację chociażby z serii filmów o Tarzanie, które cieszyły się ówczesnie dużą popularnością<sup>8</sup>.

## Funkcjonowanie czarnoskórych w japońskiej kulturze masowej

Jak wskazuje John Russell, dychotomia cywilizacja-dzikusy, obecna w europejsko-amerykańskim dyskursie intelektualnym XIX wieku, stała

---

i Hiszpania, lub samoczynnie obumarły, jak w przypadku kontaktów handlowych z Anglią. (C. Totman, *Historia Japonii*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009, s. 280).

<sup>7</sup> M. Fujita, dz. cyt., s. 20–25.

<sup>8</sup> Tamże, s. 278, 280, 285–293.

się dla Japończyków podstawą do stworzenia własnej hierarchii rasowej. Fukuzawa Yukichi w *Zarysie cywilizacji* stawia Zachód jako wzór na szczyście w rozwoju cywilizacyjnym (*bunmei*). W tym ujęciu Japonia i inne państwa azjatyckie zajmują pozycję półcywilizowanych (*hankai*), natomiast na samym dole hierarchii znajdują się mieszkańcy Afryki jako „barbarzyńcy, dzikusy” (*yabanjin*). Tego rodzaju myślenie było obecne w XIX- i XX-wiecznej literaturze na temat Afryki – przyjmowano w niej terminologię zachodnią: np. Czarny Łąd określano jako *ankoku tairiku*, *ankoku Afurika*, a prymitywnych mieszkańców – jako *mikaijin*, *genshijin*, *yamin*, *domin* czy *genjūmin*<sup>9</sup>. John Russel zauważa też specyficzną funkcję dotyczącą stereotypowych narracji na temat osób czarnoskórych w Japonii:

Stereotypowe przedstawianie czarnoskórych skrywa w sobie tendencję do wykorzystywania takich postaci jako refleksyjnego symbolu, poprzez który Japończycy starają się zająć problemem własnej, a przy tym dość niejasnej pozycji rasowo-kulturowej w eurocentrycznym świecie, w którym tego rodzaju hierarchie były w znacznym stopniu formalnie tworzone w warunkach polaryzacji między czarnym i białym, a Japończycy jako Azjaci tradycyjnie zajmowali graniczną pozycję – szarą strefę – między „cywilizowanym Białym” i „barbarzyńskim Czarnym Obcym”<sup>10</sup>.

Russell, opisując stereotypowe przedstawienia we współczesnej literaturze japońskiej, stworzył listę ośmiu głównych cech, które są przypisywane osobom czarnoskórym. Są to kolejno: infantylizm, prymitywizm, hiperseksualizm, zezwierzęcenie, wrodzone uzdolnienia atletyczne lub wytrzymałość fizyczna, a także niższość umysłowa, słabość psychologiczna i zmienność emocjonalna<sup>11</sup>. Większość z tych cech można odnaleźć również w przedstawieniach Czarnego Obcego w japońskiej kinematografii<sup>12</sup>.

Japończycy nie ograniczali się jednak do tworzenia wyobrażeń o Czarnym Obcym z tej zapożyczonyj perspektywy, co było też związane ze dystansowaniem się od czarnoskórych jako grupy nisko stojącej w hierarchii względem białych (w narracji eurocentrycznej). Poza ujęciami reprezentacji osób czarnych, przejętymi z Zachodu, wprowadzali również własną perspektywę, w której Czarny Obcy stawał się również potencjalnym sojusznikiem.

<sup>9</sup> J. Russell, dz. cyt., s. 6–7.

<sup>10</sup> Tamże. s. 6.

<sup>11</sup> Tamże. s. 6.

<sup>12</sup> Część z nich była blisko związana z literackimi przedstawieniami, na przykład były to ekranizacje, jak między innymi *Zdobyczy (Shiiku)* Ōe Kenzaburō, *Bezgranicznie prawie przezroczystego błękitu (Kagirinaku tōmei ni chikai burū)* Murakamiego Ryū, czy *Oczu mojego kochanka (Beddotaimu aizu)* Yamady Eimi, ale też i inspiracje czarnoskórymi bohaterami filmów amerykańskich, jak na przykład opowiadanie *Czarny w kinie (Shinema no niguro)* autorstwa Abe Tomojiego, którego bohaterem jest afroamerykańska gwiazda kina Stepin Fetchit.

W tak ustawionej perspektywie, zarówno Japończycy, jako reprezentanci rasy żółtej, jak i czarnoskórzy mogli być zbiorczo określani jako *yūshoku-jin* – czyli osoby z „ras kolorowych”<sup>13</sup>.

## Czarne słońce: pomiędzy negrofilią a rasizmem

Czas powojennej okupacji Japonii przez wojska amerykańskie, stacjonujące w bazach wojskowych, z których jedna z największych znajdowała się w Gifu, był też pierwszym okresem tak licznych, bezpośrednich kontaktów Japończyków z czarnoskórymi<sup>14</sup>. Właśnie stąd brało się zjawisko tak częstej obecności postaci rasy czarnej w rodzimej literaturze i kinematografii powojennej – byli to zazwyczaj afroamerykańscy żołnierze. Rzadziej występowały w tych dziełach postacie Afrykanów. W tym drugim przypadku – był to na przykład przewodnik Juma, dobrze znający swoją ojczyznę i wskazujący najlepszą drogę kierowcy wyścigowemu Godaiowi (Ishihara Yūjiro) podczas rajdu w superprodukcji *Safari 5000* (1969) Kurahary Koreyoshiego.

W tym określonym przypadku postać czarnoskóra odgrywała marginalną, choć przy tym konkretną rolę w fabule filmu. Wcześniej Kurahara zrealizował jednak czarno-białą, niskobudżetową produkcję artystowską *Czarne słońce* (1964), w którym afroamerykański żołnierz Gil był postacią pierwszoplanową i to jego perypetie w Japonii stały się punktem wyjścia dla rozwoju intrygi. Poza tym, stosunek reżysera do kreacji tego bohatera był ambiwalentny, a postać odgrywana przez aktora Chico Rolanda mogła budzić w widowni skrajne emocje<sup>15</sup>.

W kreacji Gila można wskazać większość spośród stereotypowych cech, na które wskazał w swojej systematyce Russell. Można go też uznać za emblematyczny przykład, jak w japońskiej kinematografii przedstawiani byli bohaterowie rasy czarnej. Omówienie tego, na ile i jak charakterystyka tej postaci wpisuje się w ujęcie zaproponowane przez amerykańskiego badacza, pozwala też na zbudowanie analogii z innymi czarnoskórymi postaciami w japońskiej kulturze.

<sup>13</sup> J. Russell, dz. cyt., s. 13–14.

<sup>14</sup> Więcej informacji na temat stosunków między afroamerykańskimi żołnierzami a Japończykami w odniesieniu głównie do bazy w Gifu patrz: Yasuhiro Okada, *Race, masculinity, and military occupation: African American soldiers' encounters with the Japanese at Camp Gifu, 1947-1951*, "The Journal of African American History" 2011, vol. 96, nr 2.

<sup>15</sup> „Enigmatyczny Chico Roland jako Gil, który użyczył temu nowofalowemu [filmowi – dop. M.B. i P.S.] (nie wspominając reklam melasowych cukierków *kuro ame* [czyli dosł. „czarnych cukierków” – dop. M.B. i P.S.] firmy Nachiguro) międzyrasowej egzotyki, która przez jego występy zburzyła spokój Japonii lat 60.” (J.D. Mackintosh, *The pornographics of Japanese negrophilia*, „Japan Forum” 2013, vol. 25, nr 1, s. 12).

Jak wskazuje John Russell, w japońskich narracjach dochodzi często do zestawienia osób czarnoskórych z dziećmi. Jako przykład można wskazać słynne opowiadanie Ōe Kenzaburō *Zdobycz* (1958), czy jej filmową adaptację w reżyserii Ōshimy Nagisy (1961). Co ciekawe, w tym obrazie tytułowy czarny jeńiec oddaje z jednej strony alienację typową dla dziecka, a z drugiej – dzięki kontaktowi z nim – bohaterowie przewyżniają swoją niedojrzałość i mogą pokonać wewnętrzny konflikt, a przez to przyjąć na siebie niechciany dotąd ciężar dorosłości<sup>16</sup>.

W *Czarnym słońcu* taką wyalienowaną postacią jest Mei, który nie ma stałej pracy i trudni się drobnymi kradzieżami, jakie bardziej pasowałyby do młodocianego przestępcy. Wskazuje na to motywacja jego czynów: przestępstwa są dla niego zabawą, a uzyskane dzięki nim pieniądze inwestuje tylko w zaspokajanie „młodzieżowych” potrzeb – takich jak chociażby kupowanie płyt winylowych tak bardzo przezeń ukochanych, czarnoskórych jazzmanów. Stan ten podkreśla jego miejsce zamieszkania. Mei „stworzył” swoje ognisko domowe w ruinach katolickiego kościoła (a więc w miejscu nienadającym się do normalnej egzystencji, a także obcym dlań kulturowo). Jego niedojrzałość i alienację podkreśla niezdolność do tworzenia trwałych relacji interpersonalnych z dorosłymi i nieumiejętność nawiązywania normalnych stosunków społecznych. Jego jedynym przyjacielem okazuje się pies, którego Mei nazwał Monku (na wzór słynnego muzyka Theloniousa Monka).

Dopiero nagle zjawienie się rannego Gila, ściganego za zabicie białego żołnierza, wymusza na Meiu stopniową zmianę postępowania. Po początkowym dziecięcym zachwycie – oto staje przed nim przedstawiciel ukochanej nacji czarnoskórych – szybko przychodzi rozczarowanie. Gil nie potrafi bądź nie chce śpiewać, grać i tańczyć, a bariera językowa między bohaterami prowadzi do serii nieporozumień. Próby przekształcenia dezertera na podobieństwo czarnych idoli muzyki jazzowej kończą się niepowodzeniem.

Gdy Mei zdaje sobie sprawę, że czarny żołnierz zajmuje w społeczeństwie podobne miejsce jak on (outsidera poza prawem), sympatia jednak powraca. Tej sympatii towarzyszy też empatia względem ściganego zbiega, która przekształca się w solidarność – tworzenie wspólnego frontu wobec sił policyjnych i porządkowych, kontrolowanych przez białych Amerykanów – „okupantów” Japonii. Ta pierwsza przyjaźń z dojrzałym człowiekiem pozwala Meiomu symbolicznie dorosnąć i zderzyć się z brutalnością opresyjnego społeczeństwa, którego dotąd skwapliwie unikał bądź je cynicznie eksploatował. W szerszej perspektywie współpracę dwójki bohaterów można symbolicznie potraktować jako jednostkowy bunt względem dominacji sił

---

<sup>16</sup> J. Russell, dz. cyt., s. 8.

Zachodu, reprezentowanych w *Czarnym słońcu* przez białego człowieka. Co istotne, Kurahara realizował film w czasie, gdy w Afryce trwała dekolonizacja, a w Ameryce działał ruch czarnoskórych na rzecz równouprawnienia.

W przedakcji antycypującej spotkanie z Gilem Mei i tak próbuje już walczyć z Amerykanami na gruncie symbolicznym – choćby wtedy, gdy jednym z nich odbiera japońską kochankę. W ten sposób demonstruje swą męskość, walcząc ze stereotypem biernego, skolonizowanego Japończyka, przeciwstawionego aktywnemu białemu. Mei – choć pozornie nie ma ku temu siły ani odpowiedniego statusu, łamie hierarchię – buntuje się na podobnej zasadzie, co Gil – który sprzeciwia się strukturom amerykańskiego wojska. Choć nie jest to wyrażone wprost – odbiorca dość szybko zaczyna być może podejrzewać, że Gil stał się obiektem rasistowskich ataków ze strony oficerów i kolegów, a jego czyn nie był wyrazem stereotypowo przypisywanego czarnoskórym bezmyślnego okrucieństwa, lecz dania wyrazu swej bezsilności.

W niezwykle ekspresywnej, czy wręcz groteskowej kreacji Chico Rolanda zwracają uwagę opisane przez Russella cechy prymitywizmu i zezwierzęcenia. Dynamiczne kompozycje ciasnych kadrów, nieznaną bohaterowi nocna topografia metropolii i nagle ruchy kamery podkreślają agresywność zachowań Gila (ucieczka przed pościgiem japońskich służb policyjnych i wojska amerykańskiego). Co prawda, czarnoskóry żołnierz mówi w języku angielskim, ale jego urywane wypowiedzi są w większości prawie niezrozumiałe, a przy tym nie towarzyszą im japońskie napisy (Kurahara zdaje się uznawać treść prawie wszystkich wypowiedzi Gila za nieistotną). Bohater często też wydaje krzyki pozbawione znaczenia, które przywodzą raczej na myśl odgłosy rannego zwierzęcia. Zdolność do komunikacji werbalnej zdaje się pozostawać u niego ograniczona przez całą akcję dramatu.

Kurahara zbudował też w filmie bogatą analogię pomiędzy Gilem a psem. Pojawia się ona po raz pierwszy, gdy Mei ukrywa mężczyznę w budzie Monka (beczce) podczas nalotu policji. Dezerter w przyływie głodu zjada później zawartość psiej miski. Gdy Gil zabija Monka w napadzie gniewu, Mei traci jedno zwierzę, lecz symbolicznie zyskuje też nowe. Gdy Japończyk odbiera dezterterowi broń, przejmuje nad nim kontrolę – staje się niejako jego „panem”. Zmusza go do wykonywania różnych czynności – niczym przy tresurze zwierzęcia. Gil – pomimo bólu w rannej nodze – zostaje zmuszony do tańca i nieudolnej gry na trąbce.

Tę zdolność do spełniania różnych rozkazów „pana” (np. tańczenia czy grania, acz bardzo niezdarnego) można zestawić z opisywaną przez Russella cechą wrodzonej atletyczności czarnoskórych. W japońskich filmach „genetyczne” uwarunkowania przejawiają się zwykle nie tyle za pomocą imponującej tężyzny, co pod postacią rozwiniętej muzykalności, jak choćby

w przypadku bohaterów *Jazz Daimyō* (1986) Okamoto Kihachiego<sup>17</sup>. Tężyzna fizyczna jest z kolei reprezentowana chociażby w *Love Exposure* (2008) Sono Siona przez anonimową i epizodyczną postać czarnoskórego osiłka, który zwycięża w bóju z bohaterem, przegrywającym podczas nieudanej próby dowiedzenia męskości. Wprowadzenie tej postaci nie jest dostatecznie umotywowane fabularnie, a przy tym zaskakujące dla widza, lecz sama scena trwa stosunkowo krótko, przez co ma charakter osobliwego wtrętu.

Jonathan D. Mackintosh stwierdza, że w *Czarnym słońcu* występuje bogata symbolika o charakterze seksualnym (a cechę hiperseksualizmu w wizerunkach czarnych wymienia też w swoim tekście Russell). Przypisuje on ją fallicznemu kształtowi karabina, dzierżonego przez Gila. Gdy w finale filmu broń przechwytuje Mei, przejmuje nie tylko „czarność” swojego przyjaciela, ale i jego siłę seksualną<sup>18</sup>. W tym ujęciu rywalizacja o karabin, a poprzez to i walka o władzę, miałyby wówczas charakter seksualny i sadomasochistyczny. Niemniej, Mackintosh w artykule *The pornographics of Japanese negrophilia* skupia swoją uwagę przede wszystkim na homoerotycznym opowiadaniu *Młodzi mężczyźni, którzy spadli do Piekła*, opublikowanym w ge-jowskim piśmie *Adon* w 1974 roku. Szukanie ukrytych motywów homoseksualnych w japońskiej kontrkulturze silnie jednak polaryzuje perspektywę Mackintosha i – być może – powoduje, że badacz znajduje je również w tych utworach, w których trudno byłoby jednoznacznie wykazać ich występowanie.

Co ciekawe – choć brytyjski badacz wspomina o fallicznym charakterze zdjęć występujących w filmie muzyków jazzowych, nie poddaje ich dwuznaczności głębszej analizie. Jedyne moment, gdy Mei odbywa stosunek z kobietą, rozwija się, co charakterystyczne, na zasadzie rekompensaty, bądź uzupełnienia pożądanego, jakie czuje on do czarnoskórych artystów. W odwiedzionym przez niego barze dźwięki muzyki jazzowej i obserwowanie zdjęcia, na którym Afroamerykanin z wysiłkiem gra na trąbce, wywołuje na jego twarzy specyficzny grymas, jaki mógłby symbolizować doznawanie „bolesnej” rozkoszy. Wówczas, pod wpływem impulsu, odbiera on starszemu

---

<sup>17</sup> W tym dość szczególnym musicalu trzech afroamerykańskich rozbitków trafia do Japonii okresu zaraz przed otwarciem kraju i westernizacją. Znudzony japońską tradycyjną muzyką pan feudalny (tytułowy daimyō) ulega fascynacji graną przez czarnoskórych muzyką jazzową. Postaci Afroamerykanów w filmie są sprowadzone do roli „wesołych grajków” i praktycznie pozbawione głębszego rysu psychologicznego. Stanowią głównie impuls do działania dla pana feudalnego rozdartego między marzeniami o innowacji i czymś nowatorskim a wymuszaną na nim tradycją. Co ciekawe, na angielskie głosy Afroamerykanów nałożony zostaje japoński podkład głosowy, noszący znamiona opisywanego przez Russella zjawiska „negrofittation” – nadawania stereotypowych cech kojarzonych z rasą czarną wszystkim czarnoskórym niezależnie od ich cech jednostkowych. W przypadku dubbingu często nadaje się im głębokie, chropawe lub też wysokie i piskliwe głosy o wyrazistym i silnym dialekcie (J. Russell, dz. cyt., s. 17–18).

<sup>18</sup> J.D. Mackintosh, dz. cyt., s. 13.



Amerikaninowi japońską dziewczynę i zaciąga do ruin zamieszkiwanego przezeń kościoła. Następującemu aktowi seksualnemu towarzyszy muzyka jazzowa, włączona przez Meia, a także jazdy kamery po zdjęciach czarnoskórych artystów, zdobiących ściany i sufit pomieszczenia. Wydaje się, że bez występowania tych elementów – fetyszy związanych z negrofilia bohatera – nie jest on w stanie uzyskać pełnej satysfakcji seksualnej<sup>19</sup>.

W *Czarnym słońcu* Gil zostaje pomalowany białą farbą i przebrany w kostium clowna, co w fabule pozwala mu i Meiovi umknąć samochodem przed policją. Tak naprawdę jest to jednak zaledwie pretekst do serii scen, w których czarnoskóry zostaje osaczony przez miasto, a także jego rasistowskich mieszkańców. W tych scenach Japończycy śmieją się z groteskowego wyglądu Gila i sadystycznie zmuszają go do naśladowania czarnych jazzmanów. Kurahara podkreśla przez to słabość bohatera, a także to, że Gil nie ma choćby i szczątkowych zdolności muzycznych (choć Mei i inni bohaterowie jednoznacznie identyfikują czarnoskórych jako osoby utalentowane muzycznie). Ranny żołnierz nie umie też poprawnie tańczyć, a jego gra na trąbce czy śpiew są wymuszone sytuacją. Jednak to właśnie za pomocą pieśni bohater wyraża swój smutek, gniew, czy dojmującą tęsknotę za domem. Dzieje się to w scenie, gdy zostaje zawieszony przez Japończyka nad „morze”, i na pokrytym śmieciem brzegu po raz pierwszy zaczyna dobrowolnie śpiewać. Mei po raz pierwszy dostrzega w nim wówczas człowieka, albo – Gil po raz pierwszy zachowuje się jak posiadająca głębię przeżyć istota ludzka.

Część z cech w narracjach o czarnoskórych, które podał Russell – niższość umysłowa, słabość psychologiczna i zmienność emocjonalna – w przy-

---

<sup>19</sup> Z podobną fetyszyzacją czarnoskórych, potraktowanych jako obiekty seksualne, mamy do czynienia również w gejowskiej wariacji na Króla Edypa *Żalobny orszak róż* (1969) Matsumoto Toshio. Zbliżenie pomiędzy transwestytą Eddiem a przygodnie spotkanym czarnym mężczyzną zostaje spuentowane szerokim ujęciem, w którym widać, jak ekipa filmowa gratuluje sobie nakręcenia sceny erotycznej, a Eddie jest w centrum uwagi. Czarnoskóry partner siedzi z boku (znajduje się też na granicy kadru) i jest ignorowany przez obecnych. We wspomnianej adaptacji *Zdobyczy Ōshima* kilkakrotnie korzysta z niediegetycznej muzyki pod postacią chóru męskiego, gdy japońscy chłopcy obserwują tytułowego jeńca, podziwiają jego skąpane w pocie mięśnie, obserwują z fascynacją jego ranę na nodze. Film „[...] zachowuje strukturę uwięzienia pilota w małej japońskiej wiosce i realizuje tego samego rodzaju atak na japońską ciasnotę umysłową, jak w przypadku [zapropozowanego przez badaczkę – dop. M.B. i P.S.] odczytania opowiadania. Ulegają jednak zmianie postacie, sceny, detale, i metafory, aby dotrzeć do tego celu. Zmiany mogą zostać uznane za uwarunkowane wieloma powodami, z których część związana jest z przełożeniem tekstu na obrazy, a inne dotyczą brechtowskiej reguły dystansacji, czy obciążających film kulturowych tabu – przeciwko ukazywaniu homoseksualnego pożądania i homoerotyzmu, związane zarazem z pożądaniem, być może odpowiadającym regułom rynku, aby wprowadzić postacie żeńskie i heteroseksualną żądzę” (M. Turim, *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley-Los Angeles-London 1998, s. 164).

padku *Czarnego słońca*, a także innych filmów, występuje razem i tak też powinna być omawiana ze względu na częściową zbieżność tych haseł. Badacz stwierdza też, że japońscy twórcy przejęli z amerykańskiej kultury przedstawianie osób czarnych jako słabych, budzących politowanie istot<sup>20</sup>. Można to odnieść do filmu Kurahary, bo w postaci Gila zwraca uwagę jego niesamodzielność. Wydaje się, że bez pomocy Meia zostałby bardzo szybko schwyty, a w następstwie – skazany przez władze wojskowe. Co znamienne, dezertor nie potrafi też racjonalnie myśleć, zwłaszcza pod wpływem stresu. Wywołuje on w ten sposób w Japończyku litość, ale i pogardę. Nadekspresyjna gra aktorska Rolanda dodatkowo podkreśla niestabilność psychiczną jego postaci, czy popadanie w skrajne stany emocjonalne, a przez to – w bezustanne perypetie. Być może Gil jest sam winny temu, że stał się „zwierzętkiem” Meia.

Tak jak Afroamerykanin jest zależny od Japończyka w *Czarnym słońcu*, tak i Juma jest związany nierówną zależnością z Godaiem w *Safari 5000*. Specyfika relacji dwóch kierowców przejawia się za pomocą gestów Japończyka, który protekcjonalnie klepie po policzku Afrykańczyka (na przykład, gdy spotykają na stacji), czy zapina mu kombinezon. Podczas jednego z postojów przewodnik zostaje dodatkowo ponížony. Podczas oddawania moczu jest poganiany przez zirytowanego Japończyka. To także Juma popycha samochód, gdy koła pojazdu grzęzną w ziemi. Afrykańczyk, podobnie jak Gil, również bardzo silnie wyraża emocje: płacze i pada na podłogę szpitala podczas operacji Godaia, czy wielokrotnie wykrzykuje imię Japończyka podczas spotkania na dworcu. Co prawda, aby wygrać wyścig, mężczyźni muszą współpracować, ale to Godai jest kierowcą, i to on jest traktowany jako zwycięzca. Juma jest tylko jego usługowym przewodnikiem po „dzikiej” i „groźnej” Afryce. Na mecie Godai co prawda obejmuje go jednym ramieniem, lecz nie zwraca na niego większej uwagi – skupia raczej wzrok na wiwatującym tłumie, patrzy na wzruszoną żonę i ulega euforii ze „swojego” sukcesu.

Niemniej, Godai i Juma podczas tytułowego wyścigu współpracują, aby wygrać rywalizację z Francuzem – ukazany w filmie jako reprezentant świata Zachodu. Na poziomie symbolicznym – przyjacielska rywalizacja może być uważana jako wspólna walka „ras kolorowych” o emancypację w rzeczywistości zdominowanej przez cywilizację białych.

---

<sup>20</sup> „[...] te narracje ukazują, że Czarny Obcy sam w sobie [...] jest dziecinny. Pokazują go jako słabą, godną pożałowania istotę, której niezdarne i bezowocne próby przejścia władzy nad swym otoczeniem zostają zniszczone przez siły, które znajdują się poza jej możliwościami kontroli. Ten trop ustawicznie powraca w utworach fikcyjnych, w których pojawia się Czarny – od *Nie z powodu koloru* (1967) Ariyoshi Sawako, po nowsze dzieła, takie jak *Oczy mojego kochanka* Yamady Eimi (1987), *Dowód człowieczeństwa* (1977) Morimury Shōichiego. Mówiąc krótko – Czarny Obcy staje się ofiarą i chłopcem do bicia (J. Russell, dz. cyt., s. 8).

## Dwuznaczność relacji: Czarni Obcy a Japończycy

Co prawda w finale *Czarnego słońca* Kurahara pozwala czarnoskóremu na symboliczną ucieczkę w niebo na odlatującym balonie, lecz jest to być może wyłącznie symboliczne ukazanie odzyskania godności przez Gila poprzez bohaterską śmierć. Japoński reżyser jest przypisywany do formacji twórców, którzy tworzyli dzieła w pewnym stopniu niezależne<sup>21</sup>. Jednak *Czarne słońce*, choć pod względami formalnymi może być docenione przez historyków kina (podobnie, jak późniejsza adaptacja Mishimy Yukio *Pragnienie miłości*), popada w daleko idący schematyzm w ukazaniu czarnoskórego bohatera. Jest jakby rzetelnie zrealizowaną, filmową ilustracją teorii Johna Russella i doskonałym przykładem na omówienie tego, jak ta koncepcja znajduje swój wyraz w konkretnym dziele.

Trudno jest zatem uznać Kuraharę za twórcę, który byłby całkowicie wolny od ulegania stereotypowemu ukazywaniu czarnoskórych. Mackintosh stawia też pytanie o to, czy w *Czarnym słońcu* krytyka amerykańskiego rasizmu i historii USA, nie przekłada się na paradoksalne utwierdzenie rasizmu u Japończyków. Mei jest przecież osobą, która uległa fetyszystycznej fascynacji wizerunkami czarnych muzyków jazzowych, jacy są pogardzani przez Gila. Mackintosh odwołuje się do konfrontacji dezertera ze zdjęciami artystów na okładkach płyt winylowych, o których mężczyzna mówi z obrzydzeniem: „to nie są moi przyjaciele, to zdrajcy”<sup>22</sup>.

Przywołane na początku artykułu cytaty demonstrują też strategię przypominającą opisywany przez teorie feministyczne fetyszujący wzrok mężczyzny, fragmentujący ciało kobiety, ignorujący jej podmiotowość i ograniczający się do niej jako obiektu seksualnego (tak czyni Yamada z jej czarnym partnerem seksualnym w *Oczach mojego kochanka*, choć jej perspektywa jest mimo wszystko częściowo uwarunkowana przez konwencję literatury erotycznej, a przy tym wartościowa jako zapis osobistych, subiektywnych doświadczeń). Odnoszą się też do tego, że trudno traktować wszystkie japońskie narracje o czarnoskórych jako przejaw jednoznacznie dającego się wykazać rasizmu (co ukazać może analiza opowiadania Tomojiego o Stepinie Fetchitcie, pierwszej czarnoskórej gwiazdce w Hollywood)<sup>23</sup>.

Co istotne, omówione przez nas filmy Kurahary Koreyoshiego antycypowały późniejsze narracje. W *Czarnym słońcu* i *Safari 5000* postaci Czarnych

<sup>21</sup> M. Schilling, *Koreyoshi Kurahara*, [w:] *No Borders No Limits: Nikkatsu Action Cinema*, Farleigh 2007, s. 135–139.

<sup>22</sup> J.D. Mackintosh, dz. cyt., s. 13.

<sup>23</sup> Dokładniejsze omówienie utworów Yamady Eimi oraz Abe Tomojiego patrz: A.B.D. Hobbs, *Phallic Power of African American Men: A Study in Japanese Literature (1930-Present)*, Columbus 1999.

są niemniej bardzo ambiwalentne, stosunek reżysera do nich nie do końca zrozumiały dla odbiorców, a dziś tym bardziej nie daje się z całą pewnością zrekonstruować. Wymienione przez nas sprzeczności w charakterystyce postaci i ich relacji względem siebie można tu podać jako przykłady problemu interpretacyjnego.

Filmy te nie są jednak zaledwie historycznym świadectwem japońskich narracji o rasie czarnej, lecz dziełami, do których również dziś trzeba się odnieść. Tak, jak dokumentalista Göran Hungo Olsson wykorzystał archiwalne materiały szwedzkiej telewizji w *Czarnej sile (Black Power Mixtape 1967–1975)*, 2011) – aby stworzyć wypowiedź o współczesnej Ameryce. Podobnie filmy Kurahary informują nas o Japonii lat sześćdziesiątych i o tym, jak jej mieszkańcy ustosunkowywali się do osób rasy czarnej, Czarnego Obcego, czy szeroko pojętej obcości – i jak w odniesieniu do niej konstruowali swoją własną tożsamość. Z tej perspektywy Japończycy badali sytuację geopolityczną swojego kraju w kontekście okupacji i późniejszej sieci zależności od Stanów Zjednoczonych.

#### BIBLIOGRAFIA

- Fujita M., *Afurika "hakken": Nihon ni okeru Afurika-zō no henshen*, Iwanami shoten, Tōkyō 2005.
- Hobbs A.B.D., *Phallic Power of African American Men: A Study in Japanese Literature (1930–Present)*, Columbus 1999.
- Mackintosh J.D., *The pornographics of Japanese negrophilia*, „Japan Forum” 2013, vol. 25, nr 1.
- Okada Y., *Race, masculinity, and military occupation: African American soldiers' encounters with the Japanese at Camp Gifu, 1947–1951*, „The Journal of African American History” 2011, vol. 96, nr 2.
- Ōta G., *The Chronicle of Lord Nobunaga*, przeł. i red. J.S.A. Elionas i J.P. Lamers, Brill, Leiden/Boston 2011.
- Russell J., *Race and Reflexivity: The black other in contemporary Japanese mass culture*, „Cultural Anthropology” 1991, vol. 6 nr 1.
- Schilling M., *Koreyoshi Kurahara*, [w:] *No Borders No Limits: Nikkatsu Action Cinema*, Farleigh 2007.
- Tomoji A., *A Negro in Cinema*, przeł. A.B.D. Hobbs, [w:] A.B.D. Hobbs, *Phallic Power of African American Men: A Study in Japanese Literature (1930–Present)*, Columbus 1999.
- Totman C., *Historia Japonii*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009.
- Turim M., *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley-Los Angeles-London 1998.
- Yamada A., *Oczy mojego kochanka*, przeł. A. Horikoshi, Warszawa 2013.