

Miłość i polityka – japońska nowa fala

KRZYSZTOF LOSKA

W popularnych opracowaniach krytycznych japońska nowa fala (*nuberu bagu*) jest postrzegana jako wynik fascynacji kinem europejskim, zwłaszcza francuską *nouvelle vague*, ze względu na zbieżność w czasie oraz pokrewieństwo doświadczenia biograficznego twórców, których dzieciństwo przypadło na lata wojny. Z pozoru ich spojrzenie na świat było podobne, nierzadko wyrastało z lewicowego światopoglądu, również zaangażowanie polityczne oraz eksperymenty estetyczne mogły świadczyć o powinowactwie duchowym, jednak powierzchowne porównania Nagisy Ōshimy do Jeana-Luca Godarda lub Yoshishige Yoshidy do Alaina Resnais'ego niewiele mówią o specyfice ich twórczości, sugerują raczej wtórność i naśladownictwo, a przecież tym, co wyróżniało filmy japońskich reżyserów, było nowatorskie powiązanie płaszczyzny erotycznej i politycznej oraz osadzenie w określonym kontekście historycznym, całkowicie odmiennym od europejskiego. Niektórzy z nich z powodzeniem łączyli działalność krytyczną z artystyczną, a choć nie stworzyli spójnej grupy, to większość rozpoczynała karierę w wytwórni Shōchiku, której właściciele pragnęli przyciągnąć do kin młodzieżową publiczność¹.

Niewątpliwie zasadniczą rolę w ukształtowaniu świadomości młodego pokolenia reżyserów odegrał klimat kulturowy końca lat pięćdziesiątych. Filmy nowej fali wyrastały nie tylko z estetycznego sprzeciwu wobec dominującej w kinematografii japońskiej tradycji, której symbolem była twórczość Yasujirō Ozu (1903-1963), ale również z buntu politycznego, wyrażającego się w burzliwych protestach studenckich przeciwko traktatowi o pokoju i bezpieczeństwie (AMPO) podpisanemu przez rządy Stanów Zjednoczonych i Japonii w 1960 r. Młodzi twórcy odrzucali humanistyczne ideały starszego pokolenia, jego naiwną wiarę w człowieka samotnie przeciwstawiającego się złu, jak bohaterowie filmów Akiry Kurosawy (1910-1998) czy Masakiego Kobayashiego (1916-1996). Radykalizowali swoją postawę zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i treściowej, poszukując nowych środków wyrazu, rozbijając fabułę i niszcząc wrażenie rzeczywistości. Pragnęli stworzyć przestrzeń krytycznego dystansu między spektaklem a widzem, zrywali w tym celu z klasycznymi zasadami montażu oraz kompozycją kadru opartą na perspektywie centralnej. W ten sposób zmierzali do połączenia awangardy politycznej i artystycznej, całościowego odrzucenia obowiązującego porządku i dominującego systemu wartości ideologicznych i estetycznych.

W latach 60. nowofalowa wrażliwość znalazła oparcie w awangardowych ruchach teatralnych, zwłaszcza w dramacie *post-shingeki*, z jego politycznym zaangażowaniem, wrażliwością społeczną i podważaniem tradycji². Niektórzy przedstawiciele nowej sceny – zwłaszcza Jūrō Kara (ur. 1940), twórca Teatru Sy-

tuacjonistycznego (*Jōkyō gekijō*) – nawiązali potem bliższą współpracę z filmem, nie tylko występując, ale także realizując własne projekty artystyczne. Tak też było z Shūji Terayamą (1935-1983), którego kontrowersyjne przedsięwzięcia zmierzały do zatarcia granicy między fikcją a rzeczywistością, zaś jego estetyka wizualna była synkretyczną mieszanką surrealizmu, ekspresjonizmu, pop artu, kabuki i przedstawień ulicznych³. Na próżno jednak szukać w japońskiej nowej fali odwołań do przednowoczesnej wyobraźni, archetypów i mitów, motywów wyzwolenia człowieka i zbawienia społeczeństwa, tak istotnych dla wielu autorów *post-shingeki*, między innymi Matsuyo Akimoto (1911-2001) i Yoshiyukiego Fukudy (ur. 1931)⁴. Powinowactwo odkrywamy na innym poziomie, w dialektycznym podejściu do rzeczywistości, wielowymiarowym spojrzeniu na świat, ambiwalentnym stosunku do procesu modernizacji społeczeństwa, skłonności do fragmentarycznej narracji oraz przedstawiania podmiotu pękniętego, w upodobaniu do przemocy i okrucieństwa, co wynika ze świadomie stosowanej estetyki szoku.

Zapowiedź zmian w kinematografii japońskiej dostrzegamy już w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, w filmach Yasuzō Masumury (1924-1986), Kō Nakahiry (1926-1978), Takumiego Furukawy, o których pisał Nagisa Ōshima w głośnym artykule *Czy to przełom? Moderniści japońskiego kina*. Twórca *Imperium zmysłów* (*Ai no korrida*, 1976) zwracał uwagę na napięcie między społeczeństwem nowoczesnym i przednowoczesnym oraz formą i treścią. Chwalił młodych twórców za odrzucenie naturalistycznego realizmu oraz wykorzystanie nowych środków wyrazu, jednak dostrzegał pewne ograniczenie ich podejścia. Charakteryzując ich postawę artystyczną, posługiwał się określeniem *kindaishugisha*, a nie *modanisuto*, uważał bowiem, że pierwsze pojęcie wskazuje na całościowy proces przemian społecznych i kulturowych (czyli nowoczesność), drugie zaś odnosi się do ruchu artystycznego, do awangardy, z jej innowacyjnością i poszukiwaniem nowych form estetycznych (modernizm)⁵.

W 1956 r. na ekranach japońskich kin wyświetlono kilka filmów sugerujących zasadniczy zwrot, jaki miał niebawem się dokonać wraz z nadejściem nowej fali. W *Sezonie słońca* (*Taiyō no kisetsu*, reż. Takumi Furukawa), *Pokoju kar* (*Shokei no heya*, reż. Kon Ichikawa) i *Zakazanym owocu* (*Kurutta kajitsu*, reż. Kō Nakahira) twórcy przedstawili obraz młodego pokolenia, nazwanego przez krytyków *taiyōzoku* („plemie słońca”), zbuntowanego przeciw dominującym wartościom społeczeństwa mieszczańskiego. Filmy te pokazywały zwycięstwo konsumpcjonizmu i materializmu, ale równocześnie podejmowały temat kryzysu tożsamości, niemożności odnalezienia się w świecie współczesnym oraz określenia swej pozycji w stosunkach z rówieśnikami, zwłaszcza należącymi do płci przeciwnej, gdyż problem cielesności i seksualności odgrywał w nich pierwszoplanową rolę.

Niewątpliwie kluczowe znaczenie w przygotowaniu gruntu pod nowofalową estetykę miały wczesne filmy Yasuzō Masumury, zwłaszcza *Pocałunki* (*Kuchizuke*, 1957) oraz *Olbrzymy i zabawki* (*Kyojin to gangu*, 1958), które stanowiły ucieleśnienie manifestu artystycznego sformułowanego przez reżysera w głośnym artykule *Wyjaśnienie: odwrót od emocji, prawdy i nastroju* (*Aru benmei: jōchō to shinjitsu to fun'iki ni se o mukete*, 1958). Masumura odrzuca klasyczne elementy składowe japońskiej wrażliwości (bierność, pogodzenie się z przemijalnością rzeczy), podważa mechanizm identyfikacji, wypowiada wojnę humanistycznej tradycji powojennego kina, a przede wszystkim neguje realistyczne sposoby przedstawiania świata. Prag-

nie odzyskać rzeczywistość przez zastosowanie antyiluzjonistycznych zabiegów, groteskowe przerysowanie, wyolbrzymienie, parodię i ironię.

W debiutanckich *Pocalunkach* Masumura dekonstruuje schematy klasycznego melodramatu macierzyńskiego (*haha-mono*), będącego specjalnością wytwórni Daiei, z którą był związany przez długie lata⁶. Mitsuhiro Yoshimoto widzi w tym filmie encyklopedię konwencji gatunkowych i charakterystycznych motywów fabularnych (matka cierpiąca na suchoty, ojciec oskarżony o defraudację pieniędzy, których potrzebował na leczenie żony, córka pozująca nago jako modelka, by pomóc rodzinie), podkreśla jednak, że ostateczny kształt dzieła jest odległy od wymogów gatunkowych, co widać nie tylko w sposobie przedstawiania pary głównych bohaterów, Akiko i Kin'ichiego, ale również postaci drugoplanowych, zwłaszcza matek, z których jedna jest cierpiąca, druga zaś żyje pełnią życia (gra w golfa z klientami, jeździ nowym samochodem, mieszka we własnym apartamencie w ekskluzywnej dzielnicy Tokio). Natomiast obaj ojcowie stanowią przykład upadku autorytetu oraz patriarchalnych struktur społecznych, siedzą bowiem w więzieniu i liczą wyłącznie na pomoc ze strony dzieci⁷. W metodzie prezentacji materiału fabularnego Masumura nie odwołuje się do zasad realizmu psychologicznego, jego bohaterowie nie ulegają przemianie pod wpływem kontaktu z otoczeniem, często są uwięzieni w pułapce przymusu powtarzania, zaś wydarzenia, w które zostają wplątani, nie zmieniają zasadniczo ich sytuacji życiowej.

W *Olbrzymach i zabawkach* reżyser nakreślił satyryczny obraz społeczeństwa konsumpcyjnego, zaprezentował przy tym krytyczne spojrzenie na kapitalizm korporacyjny i funkcję reklamy w promocji produktów oraz dokonał analizy procesu dehumanizacji, jakiemu poddani są wszyscy pracownicy wielkich firm. Goda, jeden z bohaterów filmu, oświadcza: *Wiemy, że nie powinno to przebiegać w ten sposób, jednak nic nie możemy na to poradzić. Musimy przyjąć absurdalne zasady społeczeństwa konsumpcyjnego, gdyż nie mieszkamy za granicą (gaikoku), ale w Japonii. Możemy bez końca dyskutować o ideałach, ale w życiu codziennym nie mają one żadnego znaczenia, dopóki jesteśmy zmuszeni do naśladowania obcych wzorców i przyjmowania ich za własne. Olbrzymy i zabawki* odczytywano jako pesymistyczną alegorię kraju przeżywającego rozkwit gospodarczy, za co obywatele muszą zapłacić wysoką cenę, a także jako wyraz lęku przed postępującą amerykańską i polityczną i ekonomiczną dominacją Zachodu.

Mimo groteskowego przerysowania film zawiera wyraźne przesłanie ideologiczne. Masumura oskarża przedstawicieli nowej rzeczywistości – specjalistów od reklamy, komunikacji społecznej i marketingu – zarzuca im niszczenie ludzkiej godności oraz bezwzględną walkę z konkurencją. Nie oszczędza ani kultury masowej, gdyż uważa, że jej twórcy kierują się wyłącznie żądzą zysku, ani mediów audiowizualnych – to one bowiem dostarczają lekkostrawnej papki ludziom, którzy *za dnia pracują jak niewolnicy, zaś wieczorami upijają się, oglądają telewizję lub słuchają radia. W tym momencie pojawiają się my* – mówi Goda – *i wypełniamy ich puste głowy naszym przekazem*. Człowiek nie może zachować niezależności w epoce komunikacji masowej (*masukumi jidai*) i wszechobecnych reklam, zostaje schwytyany w pułapkę bez wyjścia, żyje w ciągłym napięciu, sfrustrowany, niepewny przyszłości. W przeciwieństwie do europejskich krytyków kultury masowej japoński reżyser nie widzi przyszłości dla przemysłu kulturalnego ani w wysokim modernizmie, ani w kulturze proletariackiej.

Yasuzō Masumura przedstawia świat pogrążony w szaleństwie, w którym wszystko jest podporządkowywane logice prędkości. Znajduje to odzwierciedlenie w charakterystycznym stylu, którego wyróżnikami są: szybkie ruchy kamery, cięty montaż (nieoparty na systemie wymiany ujęć i przeciwujęć), ruch przyspieszony oraz zagęszczenie postaci w kadrze. Reżyser przekonuje jednak, że dynamizm nie polega tylko na łączeniu krótkich ujęć, ale na takim zrytmizowaniu obrazów, które pozwala stworzyć wrażenie nieprzewidywalności i nadmiaru informacji narracyjnych⁸. Zasadniczym celem tych zabiegów jest wywołanie u widza wrażenia dezorientacji, wzmacniane obecnością absurdalnych dialogów i sytuacji. Wszystko jest podporządkowywane estetyce szoku, twórca posługuje się parodią i karykaturalnym przerysowaniem, burząc mechanizm identyfikacji, na którym bazuje klasyczne kino. Styl tego filmu jest antynaturalistyczny, oparty na procesie abstrakcji (*shashō*), zaś sposób konstruowania postaci zasadza się na odrzuceniu realizmu psychologicznego, pewnej przesadzie (*kochō*) i przerysowaniu w grze aktorskiej, toteż o jego bohaterach mówi się, że są niewiarygodni, brak im prawdziwego człowieczeństwa⁹.

W filmach Masumury pojawia się jeszcze jeden ważny element, tak istotny w kinie nowofalowym, a mianowicie problem seksualności oraz związany z nim proces konstruowania nowych wizerunków męskości i kobiecości przez media, które pokazują ciało wyzwolone, zmysłowe, obnażone, wystawione na pokaz. Z podobnym podejściem spotykaliśmy się w filmach *taiyōzoku*, których twórcy zmierzali do podważenia hierarchicznej opozycji wyrażającej się w przeciwstawieniu czynnego podmiotu męskiego i biernego obiektu żeńskiego. Musimy jednak zauważyć, że swoboda i niezależność były w istocie pozorne, gdyż rola kobiety sprowadzała się do statusu przedmiotu wymiany w relacjach między mężczyznami¹⁰.

Wszystko to wpisuje się w trwającą od pewnego czasu debatę nad podmiotowością (*shutaisei ronsō*), a pośrednio w krytyczną ocenę procesu modernizacji oraz przemian społeczno-politycznych w latach powojennych. Główny ton tej dyskusji nadawały publikacje wybitnego socjologa i politologa Masao Maruyamy (1914-1996), który w nowoczesności widział warunek konieczny do tego, by jednostka mogła się wyzwolić z życia wspólnotowego i odzyskać niezależność. Dla twórców nowej fali spór o nowoczesność również miał decydujące znaczenie, gdyż wiązał się z koniecznością zerwania z klasycznymi środkami artystycznego wyrazu oraz ze świadomością metody. Po pierwsze chodziło o odrzucenie realistycznych sposobów przedstawiania, po drugie o stworzenie płaszczyzny, na której można byłoby prowadzić debatę estetyczną na temat przyszłości sztuki filmowej¹¹. Do pewnego stopnia funkcję forum dyskusyjnego przejęło czasopismo „Eiga hihyō”, którego redaktorzy kształtowali świadomość i wrażliwość estetyczną odbiorców. Noël Burch, rozważając znaczenie nowej fali, przeciwstawiał dominujący model produkcji – oparty na głębi, kompozycji centralnej i ciągłości – paradygmatowi modernistycznemu, w którym liczyła się powierzchnia, decentralizacja i nieciągłość¹². Podstawowym wyróżnikiem nowej estetyki byłoby więc zerwanie z przezroczystością medium filmowego, o czym przekonuje twórczość Nagisy Ōshimy (ur. 1932) i Yoshishige Yoshidy (ur. 1933).

Musimy jednak pamiętać, że narodziny nowej fali wiążą się z przemianami społecznymi i obyczajowymi, z okresem ożywienia gospodarczego i rozwoju kapitalizmu, który przyniósł wzrost poziomu życia oraz umocnił wiarę w indywi-

dualny sukces człowieka, ale miał też swoją cenę, jako że nie każdy akceptował obowiązujący wzorzec postępowania narzucony przez system. Bunt młodego pokolenia, choć jawił się jako cyniczny i destrukcyjny, był konsekwencją materialistycznych postaw całego społeczeństwa. Dzieci potępiały rodziców, oskarżały ich o tchórzostwo i konformizm, odrzucały zasady, którymi kierowało się w życiu starsze pokolenie. Bohaterowie filmów końca lat pięćdziesiątych posługiwali się swobodną logiką odwrotności, podważali wszelkie autorytety i wybierali romantyczny nihilizm, zgadzając się na życie w świecie bez wartości. Przemoc stała się nie tylko sposobem na odrzucenie tradycyjnego porządku, ale i narzędziem poszukiwania sensu życia, którego istotą jest ból, cierpienie i gwałt. Taką wizję świata zapowiada *Pokój kar (Shokai no heya, 1956)* Kona Ichikawy – świata absurdałnego, pełnego agresji, w którym stosunki międzyludzkie, zwłaszcza relacje między mężczyznami i kobietami, są powierzchowne, ograniczone do cielesnego kontaktu. Młodzi ludzie nigdzie nie dostrzegają pozytywnych wzorców, czują się osamotnieni i osaczeni, *rozpaczliwie szukają bardziej wiarygodnego rodzaju miłości”, uczucia, które przekraczałoby dopuszczalne granice*¹³.

Pesymistyczny obraz japońskiej młodzieży prezentują najwcześniejsze filmy Nagisy Ōshimy – antyhumanistyczne, pozbawione romantycznej otoczki, zwiastujące narodziny nowej fali – *Miasto miłości i nadziei (Ai to kibō no machi, 1959)*, *Opowieść o okrutnej młodości (Seishun zankoku monogatari, 1960)* i *Pogrzeb słońca (Taiyō no hakata, 1960)*. Fabularny debiut reżysera miał być w założeniu producentów odświeżoną wersją klasycznych dramatów z życia zwykłych ludzi (*shomin-geki*), optymistyczną opowieścią o przyjaźni biednego chłopca i zamożnej koleżanki z klasy, ale odzwierciedlał w istocie jego niechęć do rodzimej kinematografii oraz obnażał hipokryzję społeczeństwa, w którym obowiązywały podziały klasowe. Do pewnego stopnia *Miasto miłości i nadziei* przypomina filmy tendencyjne (*keikō eiga*) z końca lat 20., gdyż w warstwie wizualnej opiera się na zasadzie kontrastu między jasną i ciemną stroną życia, ubóstwem i bogactwem. Mimo neo-realistycznych inspiracji i skłonności do posługiwania się metaforami (gołąb, którego wielokrotnie sprzedaje młody bohater, symbolizuje nielegalną działalność, narusza zasady wymiany handlowej, a pośrednio kapitalistycznego społeczeństwa), już w debiucie dostrzegamy zapowiedź wizji świata znanej z późniejszych filmów japońskiego reżysera, świata opartego na przemocy i resentymencie, w którym stosunki międzyludzkie przyczyniają się do frustracji i niezrozumienia. Wątek przyjaźni chłopca i dziewczyny został potraktowany w sposób charakterystyczny dla Ōshimy, bez cienia sentymentalizmu czy melodramatycznych zwrotów wynikających z tego, że bohaterów dzieli różnica społeczne i ekonomiczne.

W *Opowieści o okrutnej młodości*, filmie będącym manifestem nowej fali, reżyser wykorzystał poetykę *taiyōzoku*, a nawet schematy gatunkowe kina gangsterskiego (*yakuza eiga*), ale dokonał przy tym istotnego przewartościowania obu formuł – pozbawił je romantycznego wymiaru, a wprowadził w zamian krytyczny dystans, wynikający z zastosowanego z powodzeniem efektu obcości (*Verfremdung*), strategii przedstawiania zaczerpniętej z teatru Brechtowskiego. Podobnie jak w *Mieście miłości i nadziei* mamy parę młodych bohaterów, których związek jest oparty na przemocy i seksie. Ich postawa życiowa wyrasta z poczucia rozczarowania przemianami społecznymi, buntu przeciw przeszłości, którą żyją ich rodzice (*Nie mamy marzeń, więc nigdy nie będziemy tacy jak wy* – mówi Kiyoshi).

Mimo że nie są zaangażowani politycznie, to jednak pośrednio uczestniczą w kluczowych wydarzeniach, są świadkami demonstracji studenckich, ale z ich zachowania przebijają niepewność oraz lęk wynikający z niemożności ucieczki przed przeznaczeniem, który przeradza się w nihilizm.

Wizerunek zbuntowanego pokolenia przynoszą również wczesne filmy Yoshishige Yoshidy, zwłaszcza *Nicpoń* (*Rokudenashi*, 1960), który w warstwie fabularnej przypomina *Opowieść o okrutnej młodości*. Japoński reżyser czerpie inspirację z tych samych źródeł, czyli z poetyki *taiyōzoku* oraz filmu gangsterskiego, z tym że bohaterowie, studenci tokijskiego uniwersytetu, pochodzą z różnych rodzin, zaś przestępstwa popełniają dla zabawy, niejako z nudów, wypełniając wolny czas. Yoshida, podobnie jak inni twórcy nowofalowi, pragnie uchwycić ducha czasu, atmosferę wielkiego miasta, nocne życie, filmuje więc w naturalnych plenerach, czasem kamerą z ręki, unikając klasycznego montażu opartego na zestawianiu ujęć i przeciwujęć, preferuje ciągłość czasoprzestrzenną zyskaną za sprawą płynnych ruchów kamery.

Bardziej mroczny obraz współczesnej Japonii przynosi *Pogrzeb słońca*, którego bohaterowie – żebracy, spekulanci, złodzieje, weterani wojenni – żyją w slumsach i marzą jedynie o przetrwaniu oraz odzyskaniu sił. Główną postacią jest młoda kobieta, Hanako, pośrednicząca między dwiema grupami przestępczymi, z których jedna składa się z młodych mężczyzn zajmujących się stręczycielstwem, druga zaś ze starszych, handlujących krwią (do niej należy również ojciec dziewczyny). W opinii reżysera struktura gangów jest odzwierciedleniem japońskiego systemu społecznego, gdyż wyklucza indywidualizm i narzuca absolutne posłuszeństwo i całkowite oddanie. Ich przywódcy stawiają sobie te same cele, co rządzący państwem – pragną uprawomocnienia władzy i sukcesu ekonomicznego¹⁴. W sposobach przedstawiania widać nie tylko nawiązania do koncepcji Brechta, ale również do Meyerholda oraz awangardowych japońskich teatrów proletariackich okresu międzywojennego (zwłaszcza grupy Tuskiji). Ōshima posługuje się narracją pokawałkowaną, wydarzenia prezentuje w sposób niejednoznaczny, fragmentaryczny, z pewną skłonnością do ironii i poetyki absurdu (zwłaszcza w scenie finałowej)¹⁵.

Napięta sytuacja polityczna w kraju wynikała nie tylko z protestów przeciwko odnowieniu traktatu pokojowego ze Stanami Zjednoczonymi w czerwcu 1960 r., ale również z rozłamu w ruchu lewicowym, który nastąpił kilkanaście miesięcy wcześniej, kiedy to doszło do sporu między Japońską Partią Komunistyczną a organizacją studencką Zengakuren¹⁶. Odzwierciedleniem nastrojów społecznych były trzy filmy, które powstały w tamtym czasie: *Wyschnięte jezioro* (*Kawaita mizuumi*, reż. Masahiro Shinoda, 1960), *Falszywy student* (*Nise daigakusei*, reż. Yasuzō Masumura, 1960) i *Noc i mgła w Japonii* (*Nihon no yoru to kiri*, reż. Nagisa Ōshima, 1960). Scenariusz do pierwszego z wymienionych tytułów napisał Shūji Terayama, a choć początkowe sekwencje przypominają typowy obraz *taiyōzoku* (słoneczna plaża, łódzie, dziewczyny w kostiumach kąpielowych, konsumpcyjny styl życia), to jednak połączenie seksu, przemocy i polityki jest charakterystyczne dla nowej fali. *Wyschnięte jezioro* to opowieść o studencie Uniwersytetu Waseda, który przeżywa rozczarowanie lewicowym ruchem studenckim, jest przekonany bowiem, że organizacji potrzeba silnego przywódcy. Młody człowiek stopniowo ulega zauroczeniu radykalnymi wizjami, co wyraża się nie tylko w jego uwielbieniu dla Hitlera, Trockiego i Castro, ale w przygotowaniach do terrorystycznego zama-

chu. Zagubienie młodego pokolenia, utrata złudzeń, poczucie wyobcowania to tematy, które powracają w wielu filmach nakręconych na przełomie lat 50. i 60.

W *Falszywym studencie*, adaptacji opowiadania Kenzaburo Ōe *Czas fałszywych wyznań* (*Gishō no toki*), Masumura wykorzystał autentyczną historię młodego człowieka, który podszył się pod studenta uniwersytetu i przyłączył do Zengakuren, ale został zdemaskowany i oskarżony o szpiegostwo, a następnie poddany bezwzględemu przesłuchaniu przez kolegów z organizacji. W przeciwieństwie do *Wyschniętego jeziora* nie ma tu odwołania do paradokulturalnej poetyki w sposobach przedstawiania rzeczywistych wydarzeń, reżyser nie korzysta z kronik filmowych i nagłówków prasowych, wykorzystuje natomiast w pełni możliwości czarno-białej taśmy, stosuje ekspresjonistyczne oświetlenie, choć ruchy kamery są tu powolniejsze niż w jego wcześniejszych filmach, a gra aktorska bardziej powściągliwa. Masumura ukazuje ambiwalentny obraz młodego pokolenia, analizuje przyczyny zagubienia, niepewność wyboru, wahanie się między reakcjonizmem a nihilizmem.

Noc i mgłę w Japonii możemy potraktować jako podsumowanie politycznych tematów nowej fali, a zarazem autobiograficzną wypowiedź twórcy zaangażowanego, który z autentycznych wydarzeń zbudował alegoryczną opowieść o rozczarowaniu i utracie złudzeń¹⁷. Ōshima zrezygnował przy tym z konwencjonalnej struktury fabularnej z wyraziście nakreślonymi postaciami i przyczynowo-skutkowym łańcuchem zdarzeń, a zaproponował nielinearną historię przedstawioną w konwencji dramatu scenicznego, którego język przypomina debatę polityczną (nie bez powodu Tadao Satō nazwał to dzieło mianem *diskasshon dorama*).

Film rozpoczyna i kończy scena przyjęcia zorganizowanego na cześć pary nowożeńców. Nozawa jest dziennikarzem i prominentnym działaczem Zengakuren, zaś Reiko – młodą studentką, uczestniczką niedawnych demonstracji. Oficjalna uroczystość sugeruje krytyczne nawiązanie do konwencji dramatu rodzinnego. Rytuał mający w założeniu zbliżać wszystkich ukazuje wyłącznie głębokie podziały, jako że kolejne wystąpienia gości prowadzą do rozbicia przyjęcia. Struktura fabularna zasadza się na licznych retrospekcjach, które mają na celu ukazanie dialektycznego napięcia, walki dwóch stronnictw, starego i nowego porządku, dawnych komunistów i młodych działaczy studenckich, zaś próby rekonstrukcji minionych wydarzeń nie prowadzą do pogodzenia zwaśnionych stron. Przekonujemy się, że na pierwszy plan wysuwa się rola pamięci i wspomnień, poszukiwania odpowiedzialnych za śmierć jednego z towarzyszy i rozłamu w szeregach ruchu. Pierwsze, trwające blisko dziesięć minut, ujęcie sekwencyjne zapowiada styl całości, wyróżniający się ciągłością przestrzenną, szybkimi ruchami kamery (szwenki) oraz całkowitym odrzuceniem montażu opartego na grze ujęć i przeciwujęć. Wszystkie elementy wizualne służą rozbiciu wrażenia realności i wzmocnieniu efektu obcości, uświadomieniu widzom obecności konwencji przez obnażenie sztuczności spektaklu.

Scenariusz filmu powstał na podstawie doświadczeń reżysera, który uczestniczył w formowaniu się ruchów studenckich na początku lat 50., był zaangażowany politycznie, przeżył także rozczarowanie działalnością w organizacjach lewicowych wywołane sporami wewnętrznymi, niepowodzeniem postępowych reform oraz rozkładem tradycji liberalno-humanistycznej. Mimo że sceny z przeszłości, podobnie jak sekwencje przyjęcia weselnego, są filmowane w manierze teatralnej, to mają odmienny charakter, są mniej realistyczne, wyraźnie stylizowane, a widzo-

wie nie mają pewności co do statusu ontologicznego przywoływanych wspomnień. Wszystko bazuje na napięciu między różnicą i powtórzeniem, swoistym podobieństwem między wydarzeniami sprzed lat i terażniejszością. Wydaje się, że symetria określa całościową logikę fabularną dzieła, gdyż Nozawa i Reiko mają swoje odpowiedniki w przeszłości (Nakayamę i Misako), a mowę weselną wygłasza ten sam człowiek, profesor Utagawa, pragnąc każdorazowo zachować pozory poprawności politycznej; również zmarły student powraca przywołany przez posługującego się jego tożsamością przyjaciela.

Premiera filmu Ōshimy odbyła się 9 października 1960 r. Trzy dni później doszło do zamachu na przywódcę Japońskiej Partii Socjalistycznej Inajirō Asanumę. Wykonawcą był młody członek skrajnie prawicowego ugrupowania. Nieoczekiwanie *Noc i mgła w Japonii* została wycofana z dystrybucji z przyczyn politycznych, w obawie przed prowokowaniem zamieszek. Fakt ten zapowiadał początek końca nowej fali w jej pierwotnym kształcie, gdyż wytwórnia Shōchiku nie tylko zrezygnowała z dalszej współpracy z reżyserem, ale również z produkcji filmów zaangażowanych, awangardowych i poszukujących nowatorskich środków artystycznego wyrazu. W tym czasie rozpoczął się proces budowania kina niezależnego, czego przykładem było powstawanie małych zespołów produkcyjnych, nierzadko powoływanych do życia przez samych twórców, jak Cinema 57, ATG (Art Theatre Guild), Sōzōsha i Teshigahara Productions¹⁸.

Niewątpliwie pionierem kina niezależnego był Susumu Hani (ur. 1928), pozostający raczej na uboczu nowej fali, gdyż karierę rozpoczął jeszcze w latach pięćdziesiątych jako twórca filmów dokumentalnych, zaangażowanych społecznie, poświęconych kluczowym problemom powojennej Japonii: nierówności i biedzie, alienacji młodego pokolenia oraz równouprawnieniu kobiet. *Źli chłopcy* (*Furyō shōnen*), fabularny debiut nakręcony w 1960 r., stanowił – w opinii Joan Mellen – analizę ducha totalitaryzmu nadal żywego w nowoczesnym społeczeństwie demokratycznym¹⁹. Utrzymana w paradokumentalnej poetyce opowieść o losach chłopców wychowywanych w sierocińcach i zakładach poprawczych, zbuntowanych przeciw tradycyjnym wartościom i hipokryzji starszych, jest przede wszystkim wnikliwą krytyką instytucji odpowiedzialnych za wychowanie i wykształcenie młodego pokolenia (zwłaszcza rodziny).

Bohaterem jest osiemnastolatek porzucony przez matkę i osierocony przez ojca, który zginął na wojnie. Hiroshi Asai jest zdany wyłącznie na siebie, wie też, że chcąc przetrwać, musi się dostosować do surowych reguł. Nie ufa nikomu, zwłaszcza dorosłym, którzy nie widzą w nim człowieka i nie chcą poznać prawdziwych motywów jego zachowania. Również rówieśnicy nie stanowią oparcia, gdyż w ośrodku wychowawczym obowiązuje ścisła hierarchia, będąca odbiciem stosunków panujących w świecie zewnętrznym, zaś wojskowa dyscyplina i surowy regulamin przypominają koszary. Susumu Hani, w przeciwieństwie do Ōshimy, nie jest jednak pesymistą, ukazuje jasne i ciemne strony życia, przekonuje, że nie wszyscy spotkani na drodze ludzie są źli, nic nie jest jednoznaczne, możliwa jest nawet przyjaźń i poczucie wspólnoty, więzi z innymi.

Problematyka młodzieżowa powróci w jego późniejszych filmach: *Dzieci trzymają się za ręce* (*Te o tsunagu kora*, 1964) i *Piekło pierwszej miłości* (*Hatsukoi: jigoku hen*, 1968). Pierwszy z nich opowiada o bezwzględnej rywalizacji między uczniami, którzy znęcają się nad słabszymi, walczą o pozycję w grupie i prześlą-

dują odmieńców, drugi zaś, będący najwybitniejszym dokonaniem Haniego, stanowi studium psychologiczne młodego człowieka, który molestowany w dzieciństwie przez opiekuna, nie potrafi nawiązać prawidłowych stosunków z rówieśnikami, rozpocząć normalnego życia²⁰. Wpływ nowofalowej estetyki jest widoczny w jego filmach nie tyle za sprawą eksperymentów formalnych, choć reżyser nie stroni od wyrafinowanej symboliki czy złożonej narracji, ile raczej przez przywiązanie do rzeczywistości nieskażonej konwencjami realistycznego przedstawiania, przez wyjście w plener, filmowanie wydarzeń kamerą z ręki, obsadzanie nieprofesjonalnych aktorów w głównych rolach, skłonność do improwizacji na planie oraz posługiwanie się asynchronicznym dźwiękiem wykorzystywanym na zasadzie kontrapunktu.

Niewątpliwie oryginalnym wkładem Haniego w problematykę nowofalową jest zwrócenie uwagi na pozycję kobiet w społeczeństwie patriarchalnym, pytania o możliwość odzyskania tożsamości i niezależności. Bohaterka *Pelni życia* (*Mitsareta seikatsu*, 1962) postanawia odejść od męża i wrócić do kariery aktorskiej, z której musiała zrezygnować po ślubie. Wyrzeka się wygod, mieszka w małym pokoju, żyje na skraju ubóstwa, tęskniąc za prawdziwą miłością, nieopartą na niewolniczym posiadaniu. Angażuje się politycznie i uczestniczy w demonstracjach studenckich (akcja rozgrywa się w 1960 r.). Mimo że protesty kończą się niepowodzeniem, a ich organizatorzy są prześladowani przez policję, to jednak przynoszą zmianę w życiu bohaterki zarówno publicznym, jak i prywatnym. W późniejszych filmach Hani połączy problematykę kobiecą z kwestią wyzwolenia się z więzów feudalnej przeszłości, co jego zdaniem może się dokonać jedynie przez kontakt międzykulturowy, wymianę poglądów, zderzenie różnych spojrzeń na świat, o czym przekonuje *Pieśń Bwana Toshi* (*Bwana Toshi no uta*, 1965) i *Naręczony z Andów* (*Andesu no hanayome*, 1966).

Na przeciwległym biegunie nowej fali sytuuje się twórczość Kōjiego Wakamatsu (ur. 1936), przedstawiciela kina transgresyjnego, niestroniącego od okrucieństwa, wyrosłego z erotycznych obsesji i lęków. W jego filmach nihilizm i brak nadziei na pozytywne rozwiązanie problemów łączy się z potrzebą przededefiniowania kategorii kobiecości i męskości. Japoński reżyser, związany z radykalnymi organizacjami lewicowymi oraz niezależnymi ruchami artystycznymi, nigdy nie pracował dla wielkich wytwórni. Od początku był samodzielny, realizował filmy w założonym przez siebie studiu Wakamatsu Pro, ze stałym zespołem współpracowników, spośród których kluczową rolę odgrywał Masao Adachi (ur. 1933), autor eksperymentalnych krótkometrażówek inspirowanych tradycją dadaistyczną – był nie tylko asystentem reżysera, ale również scenarzystą (czasem posługiwał się pseudonimem Deguchi)²¹.

Przełomowym momentem w karierze Wakamatsu była premiera *Tajemnicy wśród murów* (*Kabe no naka no himegoto*, 1965), filmu szokującego od pierwszych scen, od ujęć przedstawiających mężczyznę okaleczonego wskutek wybuchu bomby atomowej, który oddaje się miłosnym igraszkom przed portretem Stalina. Niezwykłe dzieło zapowiada późniejsze tematy jego kina – przemoc, gwałt i seksualne perwersje – oraz wprowadza typowego bohatera, młodego mężczyznę, wyobcowanego, okaleczonego psychicznie, który nie potrafi przystosować się do życia w społeczeństwie. Przemęczenie i frustracja wywołane egzaminami wstępnymi na studia rodzą w nim pragnienie ucieczki od rzeczywistości w świat ero-

tycznych fantazji. Chłopiec podgląda zamożną kobietę z sąsiedztwa ucieleśniającą wszystko to, czego pragnie, a czego nie posiada. Pewnego dnia postanawia włamać się do jej mieszkania, po czym brutalnie gwałci ją i morduje.

Estetyka szoku i teatr okrucieństwa wyróżniają kolejne przedsięwzięcia tego reżysera. *Embrion* (*Taiji ga mitsuryō suru toki*, 1966) opowiada o młodym człowieku, który więzi swoją dziewczynę, poddając ją wymyślnym torturom. Sceny erotyczne przeplatają się z przebitkami ukazującymi wydarzenia z przeszłości, z których dowiadujemy się o traumatycznych przeżyciach z dzieciństwa, o ojcu, który w okrutny sposób traktował jego matkę. Na wspomnienia bohatera nakładają się obrazy o symbolice religijnej, podkreślające męczeństwo. Powstał film nad wyraz trudny w odbiorze, bezkompromisowy, w zasadzie pozbawiony fabuły w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, nakręcony w sposób charakterystyczny dla wszystkich przedsięwzięć tego reżysera: w zamkniętym pomieszczeniu, z wykorzystaniem kontrapunktu wizualno-dźwiękowego, w niskim kluczu, z kamerą ustawioną pod niezwykle kątem. Oryginalny styl filmu cechuje upodobanie do montażu nieruchomych kadrów, obecność stop-klatek oraz wprowadzanie niediegetycznych wstawek rozbijających spójność świata przedstawionego. Wszystko to służy wzmocnieniu efektu obcości, burzy mechanizm identyfikacji, a zarazem umożliwia czerpanie przyjemności z oglądania erotycznych obrazów.

Najciekawszym podsumowaniem wczesnego okresu jego twórczości są *Zgwałcone anioły* (*Okasareta hakui*, 1967), którego scenariusz – napisany wspólnie z Masao Adachim – powstał na podstawie rzeczywistych wydarzeń, do jakich doszło w jednym z amerykańskich klasztorów. W roli głównej wystąpił aktor i reżyser Jūrō Kara (ur. 1940), jeden z najważniejszych przedstawicieli niezależnej sceny lat 60., twórca teatru sytuacjonistycznego oraz eksperymentalnych spektakli ulicznych, który wcielił się w postać sfrustrowanego buntownika mordującego z zimną krwią kilka młodych kobiet, niezdolnego do uświadomienia sobie konsekwencji własnych czynów. Wakamatsu, podobnie jak wcześniej Ōshima, łączy seks, przemoc i politykę, nie tłumaczy jednak powodów, które prowadzą do agresji, nie wskazuje na związek przyczynowy między alienacją seksualną a sytuacją społeczną. W finałowej sekwencji złożonej z serii nieruchomych kadrów widzimy oddział policji wkraczający do budynku, w którym rozgrywały się wcześniej makabryczne wydarzenia, oraz fotografie z krwawo stłumionych zamieszek ulicznych zestawione z nagłówkami gazet opisującymi wojnę w Wietnamie. W warstwie stylistycznej autor sięga do wypracowanych wcześniej środków wyrazu, ale uzupełnia je o nowy chwyt artystyczny, który stanie się odtąd znakiem rozpoznawczym jego twórczości, a mianowicie obecność wstawek na taśmie barwnej, ukazujących przerażające skutki działalności bohatera, przedstawione w sposób sugerujący estetyzację gwałtu, wydobywający ukryte piękno ze zmasakrowanych ciał, które układają się w niezwykle kompozycję przestrzenną.

O tym, że nie ma możliwości ucieczki z kręgu przemocy i seksu, że społeczeństwo znajduje się na skraju przepaści, stopniowo pogrąża się w obłędzie, przekonuje Wakamatsu w *Naprzód, naprzód dziewczyno* (*Yuke yuke nidome no shōjo*, 1969). Wydaje się, że jedynym wyjściem dla pary bohaterów – dziewczyny i chłopca, którzy padli ofiarą zbiorowych gwałtów, a następnie mszczą się na swoich napastnikach – jest samobójcza śmierć. Mimo że dwoje młodych ludzi znalazło się w pułapce bez wyjścia, to nawiązuje się między nimi szczególna więź zrodzona

zapewne z traumatycznego przeżycia oraz wspólnego pragnienia ucieczki. Alegoryczna wizja społeczeństwa represyjnego, produkującego jednostki nieprzystosowane, o zaburzonej, nierzadko psychopatycznej osobowości, zyskała niezwykłą oprawę za sprawą serii hipnotycznych obrazów silnie oddziałujących na psychikę widza, wywołujących opór, a zarazem zmuszających do krytycznej refleksji. Ten sposób przedstawiania powraca w kolejnych jego filmach, w których reżyser konsekwentnie posługuje się awangardowymi chwytami w celu rozbicia wrażenia rzeczywistości i wywołania poczucia obcości.

Stopniowo radykalizuje się postawa polityczna Wakamatsu, co jest odbiciem sytuacji w kraju ogarniętym falą protestów, w którym dochodzi do pierwszych aktów terroru. W *Sex Jack* (*Sekkusu jakku*, 1970) reżyser wprowadza dokumentalne wstawki przedstawiające demonstracje w centrum Tokio, włączając je w opowieść o dwóch grupach zbuntowanych studentów, z których jedni szukają zmysłowej rozkoszy, drudzy zaś są zaangażowani w walkę ideologiczną oraz przygotowania do zamachu na premiera. Z kolei w *Ekstazie aniołów* (*Tenshi no kōkotsu*, 1972) punktem wyjścia są autentyczne wydarzenia z sierpnia 1971 r., kiedy to członkowie lewackiego ugrupowania terrorystycznego dokonali napaści na amerykańską bazę wojskową i zabili jednego z żołnierzy, z tą jednak różnicą, że finałowe sceny przedstawiają radykalne konsekwencje tych czynów, a mianowicie atak bombowców na tokijską dzielnicę Shinjuku. Wakamatsu pyta nie tylko o przyczyny narastania radykalnych nastrojów społecznych, ale pokazuje również rozpad ruchu studenckiego, upadek ideałów oraz skutki bezmyślnej przemocy, klęskę systemu politycznego, który okazał się niezdolny do wychowania młodego pokolenia.

Związek seksualności i polityki, tak istotny dla twórców nowofalowych, znalazł szczególnie wyraz w filmie zamykającym dekadę lat sześćdziesiątych, a zarazem podsumowującym problematykę oraz estetykę kina japońskiego tamtych czasów. *Eros plus masakra* (*Erosu purasu gyakusatsu*, 1970) powstał w okresie wielkich demonstracji antyrządowych, masowych aresztowań uczestników protestów przeciwko odnowieniu traktatu o pokoju i bezpieczeństwie oraz obecności wojsk amerykańskich na Okinawie. Film Yoshishige Yoshidy ma dialektyczną strukturę, w której dokument miesza się z fabułą, historia z mitem, autentyczne postacie spotykają się z fikcyjnymi, a przeszłość zlewa się z terażniejszością²².

Schemat fabularny opiera się na znaczących podwojeniach, zwierciadlanych odbiciach, różnicy i powtórzeniach, złożonych retrospekcjach podkreślających nieciągłość porządku czasoprzestrzennego i wielowymiarowość wszelkich zjawisk. Wydarzenia z początku stulecia (1916-1923) przeplatają się ze współczesnymi (1969). Życie i śmierć Sakae Ōsugi, anarchisty i zwolennika wolnej miłości, oraz otaczających go kobiet – Yasuko, Noe i Itsuko – w przedziwny sposób łączą się z losami studentki Eiko i jej kochanków, Wady i Unemy. Z upływem czasu tracimy pewność co do statusu ontologicznego przedstawianych obrazów, jako że autentyczne wydarzenia przetwarzane są w wyobraźni Eiko. W jej umyśle powstają alternatywne wersje przeszłości, czego najlepszym przykładem są sceny ukazujące trzy warianty śmierci Ōsugi. Mężczyzna ginie najpierw zasztyletowany przez zazdrosną kochankę Itsuko, później sam zmusza kobietę do zadania śmiertelnego ciosu, niezdolny do popełnienia samobójstwa, wreszcie w ostatniej wersji młoda studentka wciela się w postać zabójczyni²³. Nierozstrzygalność potęguje obecność odniesień autotematycznych, jako że sceny morderstwa są przerywane wstawkami

z atelier, gdzie Wada filmuje Eiko, snując rozważania na temat śmierci i przewartościowanie wszelkich wartości.

Yoshida podkreśla duchową pustkę młodego pokolenia, jego zagubienie i poczucie bezsensu życia, ale również narcystyczne skłonności, skrajny egoizm oraz hedonizm. Reżyser sugeruje, że seks w świecie współczesnym jest zdehumanizowany, mechaniczny, sterylny, nie buduje więzi między partnerami, jest bowiem wyłącznie pustą zabawą, grą pozbawioną znaczenia, a może symptomem autodestrukcyjnych skłonności wynikających z popędu śmierci²⁴. Bohaterowie wątku współczesnego są niezdolni do miłości, odwzajemnienia uczuć, szukają ucieczki przed rozpaczą w przeszłości, fantazmatycznych wyobrażeniach rzutowanych na postaci z wątku historycznego. Problem wyzwolenia seksualnego, równouprawnienia kobiet oraz podważenia struktur patriarchalnych wiąże się zarówno z przemianą mentalną, jak i przebudową społeczeństwa, jednak rewolucja polityczna i erotyczna jest niedokończonym projektem, wolność okazuje się pozorna, bohaterowie wciąż próbują od niej uciec²⁵.

Krytyczne spojrzenie na współczesność przez zestawienie jej z przeszłością wyrasta z przyjętej przez reżysera strategii przedstawiania opartej na grze pamięci i wyobraźni, na tworzeniu projekcji czasu minionego. Styl filmu znakomicie współgra z fragmentarycznym charakterem narracji, co się wyraża w strukturze pętli oraz w odrzuceniu logiki przyczynowo-skutkowej. Kompozycja plastyczna bazuje na decentralizacji postaci ludzkich, które zostają zepchnięte na brzegi kadru i zasłonięte przedmiotami umieszczonymi na pierwszym planie, na kontrapunkcie wizualno-dźwiękowym, niezwykłych ustawieniach kamery i ciągłych zmianach punktów widzenia oraz na silnych kontrastach między czernią i bielą, co udało się osiągnąć dzięki zastosowaniu zdjęć prześwietlonych lub niedoświetlonych.

Przekonujemy się, że ideologiczny wymiar ruchów awangardowych oraz zaangażowanie polityczne twórców sugerują wspólnotę doświadczenia, jednak w przypadku japońskiej nowej fali nie mamy do czynienia ze spójnym przedsięwzięciem, ale z pokrewieństwem tematycznym oraz obecnością stałych motywów przewodnich, w dodatku sami twórcy niechętnie posługiwali się określeniem *nuberu bagu*, a nawet prowokacyjnie odrzucali zasadność jego stosowania. Pokolenie lat 60. łączy niechęć do klasycznego kina opartego na wrażeniu realności, skłonność do posługiwania się nielinearną fabułą, do rozbijania ciągłości czasoprzestrzennej oraz burzenia mechanizmów identyfikacji, a co za tym idzie upodobanie do technik dystansujących, tworzących efekt obcości. Masumura, Ōshima i Yoshida zwracali uwagę na krytyczną funkcję kina, zarówno na płaszczyźnie estetycznej, jak i ideologicznej, próbowali bowiem przenieść na grunt sztuki filmowej dialektyczne spojrzenie na rzeczywistość, odrzucali naiwną wiarę w humanistyczne ideały, postęp i możliwość zmiany na lepsze, którą posiadali przedstawiciele wcześniejszego pokolenia.

Powinowactwo duchowe dostrzegamy również w spojrzeniu na problem podmiotowości. Poszukiwaniu tożsamości przez bohaterów filmów towarzyszy pragnienie wyzwolenia seksualnego, a zarazem swoiste powiązanie erotyzmu i polityki, przemieszanie sfery prywatnej i publicznej. Wyraża się to nierzadko w przedefiniowaniu kategorii męskości i kobiecości, jak w przypadku *Dziennika złodzieja z Shinjuku* (*Shinjuku dorobō nikki*, reż. Nagisa Ōshima, 1968), gdzie jesteśmy świadkami podważania ról płciowych, tworzenia wizji świata, w którym relacje

międzyludzkie mają charakter perwersyjny, łączą się z masochizmem, skopofilią, androginią, gwałtem i przemocą, gdzie nawet czytanie książek ma wymiar erotyczny. Neurotyczne zachowania młodych ludzi, ich niepokojące skłonności wyrażające niemożność odnalezienia własnego miejsca w społeczeństwie wyrastają ze stłumienia, represyjnego wychowania oraz traumatycznych doświadczeń, o czym przekonują niemal wszystkie filmy nowofalowe.

KRZYSZTOF LOSKA

- ¹ Termin „nowa fala” (*atarashii nami*, zastąpiony później wyrażeniem *nuberu bagu*) pojawił się już w 1959 r. w listopadowym numerze pisma „Eiga geijutsu”. Noël Burch wskazuje na artykuł Nagisy Ōshimy *Sytuacja i problematyka powojennego kina japońskiego* (*Sengo nihon eiga no jōkyō to shutai*) opublikowany w 1963 r., będący swoistym manifestem awangardy filmowej, w którym reżyser podkreślał znaczenie związku między płaszczyzną polityczną i artystyczną. Por. N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979, s. 327.
- ² Teatr *post-shingeki*, albo „ruch małych teatrów” (*shōgekijō-undō*), wyrastał ze sprzeciwu wobec psychologicznego realizmu dominującego w teatrze japońskim od początku ubiegłego stulecia. Punktem zwrotnym były lata 1959-1960, kiedy to rozpoczęła działalność grupa „Seinen geijutsu gekijō” (Sztuka Teatru Młodych), z którą był związany dramaturg Yoshiyuki Fukuda. Niedługo później debiutował Shūji Terayama, zaś Makoto Satoh założył Teatr Czarnego Namiotu. Ich sztuki były wystawiane w nowej przestrzeni scenicznej: piwnicach, kawiarniach, namiotach, na ulicy. Zob. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, red. James R. Brandon, Cambridge 1993, s. 157-159.
- ³ Znakomitą książkę na temat działalności artystycznej Terayamy napisała C. Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Shūji and Postwar Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2005.
- ⁴ Na powyższe cechy charakterystyczne teatru *post-shingeki* zwrócił uwagę David Goodman, autor najważniejszych publikacji poświęconych temu ruchowi, m.in. książki *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, M.E. Sharpe, Amok 1988. Spośród nielicznych polskich opracowań tego tematu na uwagę zasługuje artykuł Estery Żeromskiej „*Post-shingeki*” – awangardowy nurt w XX-wiecznym teatrze i dramacie japońskim. *Powstanie i rozwój w latach sześćdziesiątych*, „Japonia”, 1996, nr 6, s. 45-55.
- ⁵ Angielskie tłumaczenie tekstu *Czy to przełom?* (*Sore wa toppako ka? Nihon eiga no kindai shugi shatachi*) zostało opublikowane w zbiorze *Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Ōshima 1956-1978*, The MIT Press, Cambridge 1992, s. 26-35.
- ⁶ Polemiką Masumury z klasycznym melodramatem był również remake *Ciepłych prądów* (*Danryū*, 1957), filmu nakręconego blisko dwadzieścia lat wcześniej przez Kozaburō Yoshimurę.
- ⁷ M. Yoshimoto, *Logic of Sentiment. The Postwar Japanese Cinema and Questions of Modernity*, University of California, San Diego 1993, s. 97 (nieopublikowana praca doktorska).
- ⁸ Por. M. Raine, *Modernization Without Modernity: Masumura Yasuzō's „Giants and Toys” (1958)*, w: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. A. Phillips, J. Stringer, London: Routledge 2007, s. 164. Na temat prędkości jako wyróżnika estetycznego Masumura napisał artykuł *O prędkości w kinie* (*Eiga no supido ni tsuide*).
- ⁹ Na powyższe aspekty kina Masumury zwrócił uwagę Mark Downing Roberts w niepublikowanej rozprawie doktorskiej *Masumura Yasuzō and the Cinema of Social Consciousness*, University of California, Berkeley 2007, s. 73, 78, 83.
- ¹⁰ Więcej informacji na temat filmów *taiyōzoku* podaje w ostatnim rozdziale *Poetyki filmu japońskiego*, Rabid, Kraków 2009. Związek między cielesnością a konstrukcją tożsamości był głównym tematem rozprawy doktorskiej Michaela Raine'a pt. *Youth, Body, and Subjectivity in the Japanese Cinema, 1955-1960*, University of Iowa 2002.
- ¹¹ Były to postulaty dotyczące nowego kina sformułowane przez Nagisę Ōshimę w artykule *Czy to przełom?* dz. cyt.
- ¹² N. Burch, *To the Distant Observer*, dz. cyt.

- ¹³ N. Wada, *The 'Sun Tribe' and Their Parents*, w: *Kon Ichikawa*, red. J. Quandt, Cinémathèque Ontario, Toronto 2001, s. 195.
- ¹⁴ Na metaforyczne znaczenie gangu w kontekście krytyki rzeczywistości społecznej w filmie Ōshimy zwrócił uwagę David Desser w książce *Eros plus Massacre. An Introduction to Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 52.
- ¹⁵ Por. M. Turim, *The Films of Ōshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, University of California Press, Berkeley 1998, s. 43-44.
- ¹⁶ Zengakuren (Zen-nihon gakusei jichikai sō-rengō), czyli Niezależny Związek Studentów Japońskich to organizacja powołana do życia w 1948 r., która wslawiła się przygotowaniem masowych protestów przeciw wojnie w Korei, a później przeciw traktatowi o pokoju i bezpieczeństwie (AMPO).
- ¹⁷ Tytuł filmu Ōshimy stanowił wyraźną aluzję do głośnego dokumentu Alaina Resnais *Noc i mgła (Nuit et brouillard)*, 1955).
- ¹⁸ Cinema 57 została założona w 1957 r. przez grupę młodych reżyserów i krytyków, wśród których znaleźli się m.in. Hiroshi Teshigahara, Susumu Hani, Zenzō Matsuyama, z kolei ATG powstała w 1961 r. jako firma zajmująca się dystrybucją filmów artystycznych (pierwszym wprowadzonym na ekrany była *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza), ale od 1967 r. rozpoczęła produkcję dzieł reżyserów związanych z nową falą: Nagisy Ōshimy, Yoshishige Yoshidy, Masahiro Shinody i Susumu Haniego.
- ¹⁹ Interesujące odczytanie filmów Haniego w perspektywie ideologicznej przynoszą dwa rozdziały z książki J. Mellen, *Waves at Genji's Door: Japan Through its Cinema*, Pantheon, New York 1976, s. 294-300, 343-352.
- ²⁰ Scenariusz *Piekła pierwszej miłości* powstał we współpracy z Shūji Terayamą.
- ²¹ Na znaczenie współpracy między Wakamatsu i Adachim zwraca uwagę Jasper Sharp w książce *Behind the Pink Curtain*, FAB Press, Surrey 2008, s. 87, 93-94, 107-118, który omawia także samodzielne przedsięwzięcia artystyczne Adachiego, mniej znane miłośnikom kina japońskiego. Charakterystykę twórczości Wakamatsu przedstawia również Jack Hunter w książce *Eros in Hell: Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*, Creation Books 1998, s. 33-64.
- ²² Por. D. Desser, *Eros plus Massacre*, dz. cyt., s. 200.
- ²³ W rzeczywistości Ōsugi i Noe Itō zostali zabici przez żandarmerię wojskową (*kempeitai*) 16 września 1923 r., tuż po wielkim trzęsieniu ziemi.
- ²⁴ Na krytyczną ocenę roli doświadczenia seksualnego w życiu młodego pokolenia oraz zjawisko dehumanizacji sfery intymnej zwróciła uwagę Keiko McDonald w tekście *Time, Sex, and Politics in Yoshida's Eros plus Massacre*, w: tejsze, *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1983, s. 176-179.
- ²⁵ W rozmowie z przyjacielem Ōsugi tak formułuje zasadnicze tezy swojego programu: *Czym jest dla nas rewolucja? Jest sposobem na odzyskanie wolności. Naszym głównym celem jest skończenie z wyzyskiem. Czym jest system własności prywatnej? Jest to system, który definiuje stosunki między mężczyznami i kobietami w kontekście moralności. Rewolucja oznacza całkowite zniesienie tego systemu, a co za tym idzie wszystkich instytucji wspierających, czyli małżeństwa, rodziny, wspólnoty.*