

# Elegia dla ruchów kontestacyjnych w obrazach Przeptywającego Świata

(UKIYO-E)

BARTOSZ ZAJĄC

W politycznie zaangażowanym kinie *nuberu bagu* (japońskiej nowej fali) istniały wyraźne różnice między stosunkiem reżyserów do feudalnej przeszłości i związanego z nią sposobu obrazowania a wyborem tematów i realiów, w jakich rozgrywały się opowiadane na ekranie historie.

Kino to nie rozwijało się jedynie w opozycji do filmów gloryfikujących lub sentymalizujących feudalną przeszłość. W latach 50., na gruncie sięgającej czasów przedwojennych lewicy komunistycznej, wyłoniło się kino rozliczeniowe, które przynajmniej pozornie korespondowało z tym, co w niedługim czasie miała zaproponować *Shochiku Nouvelle Vague*<sup>1</sup>.

Obraz Kona Ichikawy *Płomień udreki* (*Enjo*, 1958) przerzuca w pewnym sensie pomost między kinem powojennego humanizmu a nową falą lat 60. Jednocześnie zwraca uwagę na problem, który zdecydowali się rozstrzygnąć twórcy *nuberu bagu*, a który nie zyskał rozwiązania w dziełach reżyserów tworzących w latach 50. Bohaterem filmu Ichikawy jest Goichi, młody adept klasztoru buddyjskiego. W latach II wojny światowej i podczas późniejszej okupacji amerykańskiej kraju służy w świątyni w Kioto, której skarbem jest Złoty Pawilon będący dla chłopca przedmiotem kultu. Goichi idealizuje jego transcendentne piękno, utożsamiając jego wyjątkowość z powracającą we wspomnieniach figurą zmarłego ojca. Z czasem chłopiec traci jednak złudzenia. To, co niegdyś symbolizowało dla niego czystość japońskiej kultury, zostaje zbrukane przez chciwość i hipokryzję kapłana sprawującego władzę w klasztorze. Jednak Złoty Pawilon jest dla bohatera więzieniem, z którego nie potrafi się wydostać. W akcie rozpaczki Goichi decyduje się podpalić Złoty Pawilon, a wkrótce potem popełnia samobójstwo.

Pewne aspekty filmu Ichikawy zdradzają pokrewieństwo z tym, co już niedługo mieli zaproponować reżyserzy nowej fali; postać młodego bohatera decydującego się na dramatyczny akt buntu i negacji wobec hipokryzji świata to temat powracający w wielu wariacjach w kinie Nagisy Oshimy. Problem estetyki i kultury japońskiej, która zyskuje w filmie decydującą rolę, będzie zaś obecny w kinie Masahiro Shinody.

Stanisław Janicki interpretuje idealizm bohatera, jako relikwię *ponadczasowych i niezniszczalnych ludzkich wartości*<sup>2</sup>. Ale w obrazie Ichikawy zostaje przywołane coś więcej. Przedmiotem kultu jest estetyczne piękno zabytkowego budynku. Nie następuje żadne pęknięcie w sposobie portretowania tego zauroczenia. Przeciwnie, na każdym poziomie mamy do czynienia z afirmacją Złotego Pawilonu, a widz zostaje zmuszony do identyfikacji z głównym bohaterem. Nie dochodzi więc do przekroczenia, transgresji. *Płomień udreki* jest spojrzeniem wstecz, w kierunku wyidealizowanej przeszłości, a samobójstwo chłopca – odpowiednikiem rytualnego harakiri, a więc zgodą na porządek represyjnego systemu. Podobny schemat scenariusza nigdy nie pojawił się w filmach nowofalowych. Nawet jeśli bohaterowie decydowali się na samobójstwo, traktując je jako akt buntu, reżyserzy wykorzystywali zabiegi formalne dystansujące widza, pobudzające w nim spojrzenie krytyczne, a nie afirmację. Istotna była więc nie tylko treść polityczna wypowiedzi artystycznej, ale i forma przekazu. Dopiero oba te czynniki mogły stanowić o radykalnym, politycznym charakterze dzieła<sup>3</sup>.

Najważniejszym twórcą japońskiej nowej fali był Nagisa Oshima. Realizowane przez niego filmy polityczne prowokowały warstwą formalną. Przykładem kina politycznego – zarówno na płaszczyźnie formy, jak i treści, jest *Noc i mgła w Japonii* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960). Film bezpośrednio podejmuje temat aktywizmu skoncentrowanego wokół polityki japońsko-amerykańskiej. 19 stycznia 1960 doszło do podpisania prolongaty traktatu pokojowego między obydwojma krajami, na mocy której Stany Zjednoczone zachowały bazy wojskowe na terenie Japonii, utrzymując status państwa „opiekunczego”. Akcja filmu rozgrywa się w nocy, podczas ceremonii zaślubin komunistycznego aktywisty reprezentującego „starą lewicę” z młodą działaczką Zengakuren<sup>4</sup>, „nowej lewicy” zainaugurowanej wydarzeniami z 1960 roku związanymi z przedłużeniem traktatu. *Noc i mgła w Japonii* charakteryzuje się dialektyczną konstrukcją opartą na retrospekcji sięgającej wydarzeń z 1952 i tych bezpośrednio poprzedzających ceremonię.

W celu przedstawienia przyczyn klęski aktywistów Oshima konstruuje przestrzeń filmu na kształt teatralnej sceny, z której podczas ceremonii przemawiają kolejni zgromadzeni, wywołując obrazy z przeszłości. Wizualnym odpowiednikiem tego zabiegu jest wykorzystanie punktowego oświetlenia, które wyłania z mroku sali kolejnych bohaterów i ich historie przenoszące widza do minionych wydarzeń.

*Noc i mgła w Japonii* w eksperymentalnej konstrukcji narracyjnej odbiega wyraźnie od innych nowofalowych filmów powstałych w Japonii między rokiem 1959 a 1961. Z czasem twórcy *nuberu bagu* zwrócili się w stronę radykalniejszych rozwiązań. Filmy zrealizowane w latach 1968-1970 charakteryzują się kolażową formą mieszającą różne porządki czasowo-przestrzenne i ontologiczne. Film Oshimy stanowi doskonałą zapowiedź radykalnej formy filmowej, która miała zdominować kino nowofalowe (nie tylko japońskie) po wydarzeniach 1968 r.

Podejmując się krytyki japońskiego imperializmu, militarizmu czy po prostu polityki państwa i represyjnych wzorów feudalnej przeszłości reprodukowanych niezmiennie jeszcze po II wojnie światowej, Oshima rzadko wykraczał poza problematykę współczesnej mu Japonii. Jego filmy traktowały zwykle o studentach, tokijskiej młodzieży, ludziach związanych z ruchem szeroko pojętej kontestacji. Awersja Oshimy do przeszłości jest wyraźna w radykalnym wyeliminowaniu ko-

loru zielonego w filmie *Historie okrutnej młodości* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960). W eseju *Wygnanie zieleni* reżyser wyjaśnił, że nie było to podyktowane jedynie względami estetycznymi. Za zabiegiem formalnym stała ideologia. Kolor zielony reżyser utożsamiał z esencją kultury japońskiej, z ogrodami otaczającymi dawną architekturę, z feudalną przeszłością Kraju Kwitnącej Wiśni. Oshima atakował w ten sposób obrazy związane z tradycyjną estetyką, upatrując w nich źródła subtelnej represji obecnej w codziennym życiu Japonii. Dla autora *Imperium zmysłów* skażona była cała symboliczna sfera jego narodu, manifestująca się nawet w tak niewinnych czynnościach, jak ceremonia parzenia herbaty<sup>5</sup>. Perspektywa Oshimy w filmach zrealizowanych w latach 60. stanowi najbardziej radykalny kierunek nowofalowych poszukiwań. Oprócz eksperymentów narracyjnych Oshimy, zwłaszcza po 1968, na szczególną uwagę pod tym względem zasługują filmy Shuji Terayamy. Chociaż ten japoński poeta, dramaturg i reżyser filmowy otwarcie deklarował brak zainteresowania kwestiami politycznymi, a także włączaniem sztuki w dyskurs polityczny w ogóle, pozostaje jedną z najważniejszych postaci japońskiej kinematografii lat 60. Artysta wielokrotnie współpracował z Masahiro Shinodą, napisał też scenariusz do *Nanami: Piekło pierwszej miłości* (*Hatsukoi: Jigoku-hen*, 1968) Susumu Hani, a jego debiut fabularny, *Rzućcie książki, wyjdźcie na ulicę* (*Sho o suteyo machi e deyau*, 1971) wyprodukowało i dystrybuowało ATG<sup>6</sup>.

Twórczość Terayamy korespondowała z kinem nowej fali przede wszystkim na płaszczyźnie formalnej – zarówno w warstwie kompozycji obrazu filmowego (jego wielowymiarowości), jak i ze względu na eksperymenty w prowadzeniu narracji. Struktura i styl filmów Terayamy (choć dotyczy to i innych dzieł *nuberu bagu*) mają źródło w japońskiej formie literackiej określanej mianem literatury dla kobiet. Charakteryzuje ją brak logicznego uporządkowania przywoływanych obrazów, *pośredniość, sugestia emocjonalności, dwuznaczność*. *Wszystkie trzy elementy, które są ściśle powiązane ze strukturą języka japońskiego*<sup>7</sup>. Edward Seidensticker zaproponował nadanie literaturze wykazującej podobne cechy oddzielnej nazwy gatunkowej – „liryka dyskursywna”. Przykładem tej stylistyki jest japońska „powieść ja” (*shi-shōsetsu*), przepelniona dwuznacznością i sugestią, skupiona na wywoływaniu obrazów. Brak w niej tradycyjnie rozumianej akcji pchającej historię do przodu. Punkt ciężkości jest kładziony na subiektywizm i emocje, a kompozycja jest oparta na luźno powiązanych obrazach odrzucających tradycyjną logikę przyczynowo-skutkową<sup>8</sup>.

W odniesieniu do stylu, sposobu obrazowania i tematyki filmów Shuji Terayamy Sorgenfrei nawiązuje też do charakterystycznej dla sztuki japońskiej „estetyki okrucieństwa” (*zangoku no bi*). *Ta estetyka przemienia groteskę, demoniczność lub okrucieństwo w obiekt kontemplacji artystycznej. Jest to widoczne w niektórych sztukach kabuki i bunraku, w nowoczesnych powieściach Yukio Mishimy, Jun'ichirō Tanizaki, lub Osamu Dazai, a także w filmach Oshimy Nagisy*<sup>9</sup>.

Większe umiarkowanie w sposobie portretowania Japonii wykazywał Shohei Imamura. On także może być jednak uznany za ikonoklastę, ponieważ jego filmy były dalekie od pocztówkowych wizji efemerycznego Dalekiego Wschodu. Donald Richie określił Japonię Imamury mianem *prawdziwej*, kontrastując ją z Japonią *oficjalną*<sup>10</sup>. W pewnym sensie była to strategia bliska kinu Nagisy Oshimy, subwersywna operacja na oficjalnym wizerunku rzeczywistości. Reżyser portre-

tował życie ludzi z marginesu, prymitywne życie przestępców, prostytutek, mieszkańców wsi, oparte nie na wysublimowanej etykietce, ale na prostych instynktach. Kino Imamury stanowiło rewers rzeczywistości Japonii, którą znamy z filmów Yasujiro Ozu.

W porównaniu z filmami Oshimy i Imamury twórczość Masahiro Shinody wydaje się najmniej zdystansowana do japońskiej kultury, określanej tutaj jako „oficjalna”. Większość filmów Shinody wykorzystuje kostium historyczny, reżyser często odnosi się do kanonu literatury japońskiej, a sposób kompozycji obrazu jest zaczerpnięty wyraźnie z rodzimych wzorów estetycznych. Jednocześnie kino Shinody sytuuje się w paradygmacie kina japońskiej nowej fali, a więc kina wykorzystującego wielopoziomową subwersję jako podstawową zasadę organizacji tekstu. Prowadzony przez reżysera dialog z kulturą japońską nie polegał na prostej afirmacji. Zatrzymane na kartach historii obrazy reżyser poddawał gruntownej analizie, badał je z wielu perspektyw, a medium filmowe wydawało się do tego idealnym narzędziem.

W 1970 roku powstał *Buraikan* Shinody, film historyczny, studyjny, wykorzystujący kostium epoki Edo (1600-1867), film, w którym reżyser tworzy paralele między pokojowymi rządami szogunatu Tokugawa a współczesną artyście powojenną Japonią.

Scenariusz do *Buraikan* napisał przywołany wyżej Shuji Terayama. Barwna scenografia filmu czerpie z pewnością z jego szalonej wyobraźni, jednak na tym etapie chciałbym prześledzić źródła zapożyczeń obecne w filmie Shinody, a związane z japońską tradycją obrazowania.

Bohaterem *Buraikan* jest Naojiro (Tatsuya Nakadai), młody mężczyzna mieszkający z matką, który dzięki odrobinie szczęścia w grach hazardowych może sobie pozwolić na częste wizyty w Yoshiwarze będącej centrum cielesnych rozkoszy Edo. Naojiro spędza czas, marząc o karierze aktora teatru kabuki. Splot niezwykle wydarzeń sprawi, że bohater spełni swoje marzenie i przywdzieje kostium teatralny. Wraz z grupą wyrzutków społecznych weźmie udział w przedstawieniu, którego zasięg przekroczy granice sceny teatralnej.

Warto wspomnieć, że mimo iż czasy rządów szogunatu Tokugawa są określane jako „pokojowe”, okres, o którym opowiada *Buraikan*, bezpośrednio poprzedza otwarcie granic Japonii na Zachód. Po blisko dwustu latach izolacji, spowodowanej w znacznej mierze decyzją odcięcia się od wpływów „niebezpiecznego chrześcijaństwa”, stawało się jasne, że naciski ze strony Zachodu są zbyt silne i że dalszy opór grozi wojną<sup>11</sup>. Prestiż szogunatu Tokugawa był zatem osłabiany realnym zagrożeniem ataku na kraj, a także wewnętrznymi konfliktami politycznymi wywoływanymi przez zwolenników restauracji władzy cesarza. Dodatkowym czynnikiem było także niezadowolenie społeczne wynikające z licznych reform, restrykcji i cenzurujących praw wprowadzanych przez władze szogunatu w celu zachowania autorytetu. Wydarzenia zobrazowane w *Buraikan* odwołują się do tej sytuacji, wskazując na konflikt w obrębie ekspresji artystycznej (estetycznej); władze szogunatu gloryfikowały jedynie taką sztukę, która była wyrazem lojalności lub synowskiej miłości (ideałów konfucjańskich wspierających feudalną władzę), a piętnowały hedonistyczną sztukę ludową. Już w jednej z pierwszych scen filmu Shinody dowiadujemy się o zakazach wprowadzonych przez rząd. Cenzura objęła portrety aktorów teatru kabuki, a także same sztuki, które nie wspierały ideałów fundamentalnych dla militarystycznego rządu.

Główna oś fabuły filmu dotyczy napięć między władzą a niezadowolonym ludem. Po kolei wyłaniają się aktorzy, którzy wyłamują się z „dominującego scenariusza”. Punkt zwrotny stanowi rewolucyjny spektakl mający na celu odbicie z rąk okrutnego urzędnika córki kupca. W ten sposób w *Buraikan* sztuka łączy się bezpośrednio z polityką. Przywódca trupy zbuntowanych aktorów (w tej roli Tetsuro Tamba) mówi nawet wprost, że napisany przez niego dramat (plan odbicia córki kupca), miał stanowić preludeum dla buntu uciskanych grup społecznych. Ze względu na ścisły związek między estetyką i polityką, nie tylko w *Buraikan*, ale w filmach nowej fali w ogóle, chciałbym scharakteryzować sposób obrazowania obecny w filmie Shinody jako paradygmatyczny dla kina *nuberu bagu*, a także wpisać go w kontekst filmów określanych jako *testamenty nowej fali*<sup>12</sup>.

Już pierwsza scena *Buraikan* zwraca uwagę wyjątkowością zaproponowanego stylu. Balansując na granicy kiczu, Shinoda odmalowuje dziewiętnastowieczne Edo jako przestrzeń karnawału, erotycznego chaosu (podobny nastrój odnajdziemy także w filmach Terayamy). Studyjne wnętrza pozwoliły reżyserowi na pełną kontrolę nad kształtowaniem przestrzeni, koloru i światła. Barwną dominantę stanowią czerwień, pomarańcze i żółcie, które zdobią architekturę dzielnicy rozrywki; widać je na wszechobecnych straganach i na luksusowych kimonach spacerujących mężczyzn i kobiet.

Jak wspominałem wcześniej, reformy szogunatu ukazane w *Buraikan* piętnowały wszelką aktywność społeczną niebędącą wyrazem posłuszeństwa wobec wojskowej władzy. Tematyka sztuk teatralnych była poddawana cenzurze, a nieposłuszni aktorzy aresztowani. Celem represji byli również ludzie z marginesu społecznego, nie zawsze niebezpieczni politycznie. Jako *buraikan* (banita, wyrzutek) określano gejsze, hazardzistów, lichwiarzy, a nawet fryzjerów używających złotych ozdób, słowem wszystkich, którzy byli związani z nieoficjalnym obliczem feudalnej Japonii. Uwieczniani na różnego typu przedstawieniach, od „obrazów pięknych ludzi” (*bijin-ga*) po pornograficzne drzeworyty (*shunga*), byli bohaterami Przepływającego Świata (*ukiyo*), określanego tak ze względu na jego efemeryczny charakter, skierowany na rozkosz jako cel sam w sobie i ignorujący uznane kanony moralne czy estetyczne<sup>13</sup>.

Fabuła rozgrywa się przede wszystkim w realiach Yoshiwary i przestrzeni teatralnej sceny kabuki, dlatego ograniczę się do analizy sposobów obrazowania zaczerpniętych z tych dwu źródeł. Wspólnym wyznacznikiem teatru kabuki i obrazów *shunga* jest z pewnością podejmowana tematyka oraz wykorzystywane środki obrazowania. Kabuki, zwłaszcza w odsłonie przed restauracją Meiji, operowało repertuarem prostych fabuł, często wywiedzionych z ludowych wierzeń, powszechnie znanych historii, skandali obyczajowych, romansów. Sceniczne przedstawienia nie stroniły od ukazywania przemocy i seksu. Odwoływały się więc do prymitywnych instynktów, co nie oznacza, że w repertuarze brakowało sztuk dla bardziej wymagającego odbiorcy. Erotyka stanowiła jednak jego podstawowy wyznacznik – jaskrawa kolorystyka, groteskowa maniera gry aktorskiej, dwuznaczne gesty sceniczne. Z kabuki była też związana męska prostytutka. Wielokrotnie aktorzy teatralni przyjmowali gości obojga płci, wystawiając na sprzedaż usługi seksualne. Wspomniane wcześniej „wizerunki pięknych ludzi” nie mogą być więc odczytywane jako niewinne portrety. Ukazywani na nich mężczyźni i kobiety (zwykle aktorzy teatralni i gejsze) wzbudzali pożądanie wi-

dzów, a zatem obrazy te stanowiły rodzaj erotycznej ikonografii. Warto wspomnieć, że *shunga* – japońska pornografia okresu Edo – różniła się w znacznym stopniu od zachodnich odpowiedników. Na wielu obrazach ukazane postacie pozostają w ubraniach. Genitalia są odsłonięte, ale reszta ciała pozostaje zakryta. Efekt zmysłowego napięcia na obrazie nie jest więc oparty na harmonii ludzkich kształtów, ale na takich elementach, jak ułożenie materiału kimona, jego faktura, symboliczne wykorzystanie przestrzeni i rekwizytów. Zdarza się również, że na obrazie określanym mianem *shunga* znajduje się jedna postać, a jej ciało jest odsłonięte tylko nieznacznie. Erotyczna sugestia tworzy się z niedopowiedzenia. Tak jest w przypadku barwnych drzeworytów Suzuki Harunobu. *Shunga* tego autora zatytułowana *Kobieta zbierająca pranie w ulewnym deszczu* (1765) ma niezwykle siłą oddziaływania erotycznego, mimo że ukazana na niej postać pozostaje ubrana. Harunobu wykorzystał drobny szczegół – sandał zgubiony w pośpiechu przez kobietę – tworząc fantazję seksualną zbudowaną na banalnym temacie. Nie bez znaczenia pozostaje wykorzystany przez artystę motyw deszczu. W ikonografii Przepływającego Świata woda była silnie kojarzona z erotyką. Na obrazach posługiwano się motywem rzeki bądź wodospadu. Bohaterowie i bohaterki drzeworytów *shunga* są przedstawiani podczas kąpieli i w łaźniach publicznych. Elementy symbolizujące wodę mogły się również znajdować na obrazach (zwojach, parawanach) zdobiących przestrzeń diegetyczną *shunga*. Tak właśnie jest na serii drzeworytów odwołujących się do postaci chińskiego poety Li Bo, który za sprawą swoich wierszy był przedstawiany na obrazach podczas kontemplacji wodospadów. Motyw ten posłużył japońskim artystom Przepływającego Świata do erotycznych parodii, w których Li Bo oddaje się masturbacji, podziwiający wodę tryskającą ze skały przypominającej kształtem waginę<sup>14</sup>.

Woda była nieodłącznie związana z *ukiyo-e* już z samej definicji. *Świat rozrywki, a w szczególności dzielnice skomercjalizowanego seksu określano terminem „wodny biznes” (mizu-shôbai). Lubieżność, jak wiemy, miała ścisły związek z Przepływającym Światem, który, z założenia, oparty był na elemencie wody. Świat Przepływający stanowił opozycję wobec stabilnych wartości oficjalnego, obywatelskiego życia. Należało ono do domeny męskiej siły yang, pojmowanej jako sucha, jasna i aktywna<sup>15</sup>. Żeńska siła jin była więc utożsamiana z nieoficjalnym biegunem rzeczywistości Edo, z dzielnicami rozrywki, z Yoshiwarą.*

W filmie Shinody pojawiają się symbole odnoszące się do wody, takie jak morskie krajobrazy w łaźni, przypominające dzieła Hokusai, ale pojawia się także motyw bardziej subtelny, który ujawnia się dopiero w kontekście autobiograficznej twórczości Shuji Terayamy. W jego projektach autorskich, zarówno teatralnych, jak i filmowych, powraca ambiwalentny obraz matki, którą łączy z artystą quasi-erotyczne uczucie. Bohaterowie Terayamy są uwikłani w skomplikowane relacje z matkami i rozdarcie między miłością synowską a erotycznym pożądaniem. Zwykle w relacji tej pojawia się także kobieta rywalizująca o miłość chłopca<sup>16</sup>. W *Buraikan* relacja między Naojiro a jego matką wydaje się wariacją na temat tej samej obsesji. Kobieta sprzeciwia się romansowi syna z gejszą Michitose. Zostało to doskonale wygrane właśnie dzięki wykorzystaniu symboliki *jin*. W scenie, w której Naojiro wyjawia, że pragnie ożenić się z gejszą, matka bierze właśnie kąpiel. Na pierwszym planie znajduje się kobieta zanurzona w balii z wodą (w rzeczywistości matka Naojiro wykorzystuje pionową trumnę, która „dosko-

nale nadaje się do kąpielii”), dalej Naojiro przeglądający *bijin-ga*, a w tle widzimy dużych rozmiarów kolorowy drzeworyt zdobiący papierowy ekran *shoji*<sup>17</sup>. Kiedy matka słyszy o planach syna, wynurza się z balii/trumny, ukazując przed Naojiro swoje nagie ciało. Zanurza się w wodzie na powrót, dopiero gdy syn obraca rozmowę w żart. Chwilę później prosi go, by ją umył. Jednak gdy powraca do tematu ślubu z Michitose, mówiąc, że nigdy nie wyrazi na to zgody, Naojiro decyduje się ją zabić. Nie topi jej jednak w trumnie, ale w rzece. Wykorzystane w tej scenie elementy scenografii i symbole związane z wodą i śmiercią odzwierciedlają doskonale złożone relacje między matką i synem znane z twórczości Terayamy. Kobieta jest zarówno obiektem niewinnej miłości, skrywanego pożądania, jak i figurą władzy ograniczającej wolność bohatera.

Aby dokładniej prześledzić sposób funkcjonowania obrazów Przepływającego Świata w filmie Masahiro Shinody, można je podzielić na kilka kategorii. Reżyser wykorzystał jaskrawą kolorystykę utożsamianą z kabuki, *dziką manierę gry aktorskiej*<sup>18</sup> i przede wszystkim główny wątek fabularny związany z teatrem i życiem aktorów. Do sfery XVIII- i XIX-wiecznych obrazów Przepływającego Świata, a przede wszystkim do obrazów *shunga*, odsyła nas wykorzystanie zasad kompozycyjnych pornograficznych drzeworytów, włączenie brokatowych obrazów do przestrzeni diegetycznej oraz wielokrotne sięganie po ikony, symbole i motywy zaczerpnięte z *ukiyo-e*.

Zarówno w przypadku badań nad pornografią, jak i wobec rozważań nad relacją między widzem a tym, co się rozgrywa na scenie teatralnej, pojawia się kwestia voyeryzmu – obecności widza, problemu spojrzenia i uczestnictwa, relacji, jaka tworzy się między oglądaną postacią a osobą patrzącą. Zdaje się, że należą one do dwu oddzielnych światów. W przypadku teatru jest to przestrzeń sceny i pogrążona w mroku widownia. Pornografia chroni widza barierą czasu; entuzjasta obscenicznego przedstawień podziwia zamknięte w obrazach fantazje. Dla Shinody problem voyeryzmu był wyjątkowo istotny. Spojrzenie voyera zdominowało zasadę kompozycyjną całego filmu. Jednocześnie została sproblematyzowana bezpieczna bariera oddzielająca widzów od aktorów, rzeczywistość obrazu od realnego życia.

Na pornograficznych obrazach *shunga* z motywem voyeryzmu ściśle związane jest wykorzystanie tzw. wewnętrznych obrazów. Zdobia one umieszczone w przestrzeni diegetycznej parawany, wiszące zwoje, papierowe ekrany *shoji*. Czasem też konstrukcja kadru łączy widok pomieszczenia z tym, co znajduje się za oknem<sup>19</sup>. W ten sposób zaciera się granica między tym, co realne a tym, co przedstawione; widok z pokoju kochanków może być percypowany jako malowidło na parawanie, i odwrotnie, obrazy zdobiące architekturę wewnątrz mogą być potraktowane jako rzeczywiste krajobrazy stanowiące widok z okna sypialni. Dzięki temu ramy kadrów, zarówno wewnętrznych, jak i oddzielających świat przedstawiony od rzeczywistości, tracą na wyrazistości, a fikcyjne postacie nabierają znamion realności. W *Buraikan* wielokrotnie natrafiamy na obecność wewnętrznych obrazów. Czołówka filmu przedstawia *shoji*, na które rzutowane są napisy początkowe. Kiedy dobiegają końca, ekran opada, ujawniając pierwszy wewnętrzny obraz, którym jest sam film, *Buraikan*. Wraz z końcem historii *shoji* powraca na swoje miejsce niczym zamykana okładka książki<sup>20</sup>.

W *Buraikan* motyw podglądania pojawia się już na poziomie pracy kamery, i jest ściśle powiązany z erotyzmem. W pierwszych minutach filmu, następują-

cych po tym, jak opada *shoji*, podziwiamy niezwykle skondensowany krajobraz XIX-wiecznego Edo. Co istotne, obserwujemy tę scenę wraz z głównym bohaterem. Naojiro wyłania się zza kotary, jakby jego spojrzenie wnikało w przestrzeń filmu wraz ze spojrzeniem widza. Spacerując po ulicach historycznej stolicy, mężczyzna oprowadza nas po osobliwościach Przepływającego Świata; widzimy stragany z teatralnymi maskami, elegancko ubrane gejsze, barwne wejście do teatru kabuki. Jednocześnie kamera skrywa się za filarami, panoramuje zza rzadko rozmieszczonych desek, które stanowią prowizoryczne ściany domów publicznych. Naojiro wielokrotnie zbliża się do kamery, by poufale wyjawić coś widzowi, zapewniając mu w ten sposób dobrą widoczność i tworząc wrażenie intymności i wtajemniczenia. Jest to zabieg typowy zarówno dla teatru kabuki, jak i dla pornograficznych drzeworytów. Warto nadmienić, że na drzeworytach *shunga* często posługiwano się figurą „trzeciej osoby”. Stanowiła ona medium, łącznik między diegezą obrazu a rzeczywistością widza. Była więc zawieszona między dwoma światami. Na obrazie Suzuki Harunobu zatytułowanym *Putai schodzący z malowidła* (1765-1770) obserwujemy zacieranie granicy między przestrzenią, w której znajduje się przedmiot kontemplacji, a tą, w której przebywa voyer. *Putai i kobieta stanowią treść obrazu, a granica, która rysuje się pomiędzy ich dwoma światami, nie jest tak wyraźna, jak w przypadku granicy, która rozdziela ich świat od świata odbiorcy. Ale fantazje erotyczne są na tyle silne, że pozwalają zaistnieć namalowanemu ciału, jeśli nie w sposób cielesny, to przynajmniej wystarczająco realny, aby sprowokować reakcje w naszych umysłach, a być może nawet w naszych ciałach*<sup>21</sup>.

W pewnym sensie Naojiro jest „trzecią osobą” w diegezie *Buraikan*. Jest bohaterem świata przedstawionego, ale jednocześnie jego przygody wiążą się z potrzebą przekroczenia sceny i grą w przestrzeni życia – rzeczywistości pozadiegetycznej. Naojiro jest też naszym przewodnikiem po świecie filmu.

Inny bohater *Buraikan*, Kanekoichi odtwarzający postać skrytobójcy-anarchisty, kwestionuje swoją ontologiczną jednorodność przez strój sceniczny. W jednej ze scen mężczyzna zabiera dziecku maskę będącą symbolicznym przedstawieniem śmierci i zakłada ją podczas próby zabójstwa. Humor tego zabiegu polega na tym, że fizjonomia Kanekoichi łudząco przypomina wspomnianą maskę. W ten sposób „Śmierć w masce Śmierci gra Śmierć”. Twarz i jedno ramię Kanekoichi zostały upudrowane, sugerując jego przynależność zarówno do świata zmarłych, jak i do sceny teatru. Drugie ramię mężczyzny ma naturalną barwę skóry, dzięki czemu wewnątrz tej postaci spotykają się i łączą antagonistyczne światy – życia i śmierci, teatru i rzeczywistości, obrazu i przestrzeni pozadiegetycznej. Zawieszona w ten sposób postać, scalająca ciało sceniczne z „ciałem czystym”, tworzy kolejny otwór, przez który widz może podglądać kulisy przedstawienia.

Voyeryzm i związana z nim granica oddzielająca świat przedstawiony od świata, w którym znajduje się voyer, znalazły w latach 60. odzwierciedlenie w autotematycznych filmach nowej fali, które bardzo często posługiwały się figurą podglądacza lub rejestrowały przestrzeń świata przedstawionego w sposób uwydatniający aspekt voyeryzmu, problematyzujący, wskazujący lub unieważniający barierę znajdującą się między widzem a spektaklem. W ten sposób twórcy nowofalowi wpisywali voyeryzm do repertuaru technik brechtowskich, które pod koniec lat 60. zdominowały kino nowej fali na całym świecie. Widz, jako świadomy swej roli voyer, nie mógł w relacji z kinem brechtowskim biernie czerpać

przyjemności z obrazu filmowego. W tym sensie radykalne dzieła nowej fali powstałe pod koniec dekady stawiały sobie za główny cel wytrącenie widza z pasywnego odbioru i parafrazując wspomniane wcześniej słowa jednego z protagonistów Shinody, rewolucyjną sztukę czyniły pierwszym krokiem do rzeczywistej rewolucji. Problem voyeryzmu powraca w dwóch innych autotematycznych scenach. W pierwszej obserwujemy Ushimatsu<sup>22</sup>, sąsiada Naojiro i jego matki. Mężczyzna po powrocie do domu dowiaduje się, że jego żona popełniła samobójstwo, po tym jak jej syn zobaczył ją w upokarzającej sytuacji. Ushimatsu zostawił rodzinę z licznymi długami, za które kobieta musiała płacić, realizując okrutne fantazje erotyczne wierzyciela. Znaczną część sceny obserwujemy z punktu widzenia „obiektywnej” kamery, dopiero w finale okazuje się, że wraz z nami całe zajęcie podgląda matka Naojiro. Ścianę z otworem, przez który patrzy kobieta, zdobi *shunga* przedstawiająca młodą dziewczynę napastowaną przez demona. Obraz koresponduje więc z tym, co znajduje się „wewnątrz”, inaczej mówiąc, obraz wskazuje na rzeczywistość znajdującą się „za obrazem”.

Drugą scenę otwierają zbliżenia drzeworytu przedstawiającego krwawe walki samurajów mordujących kobiety i dzieci. Jego znaczenie konstytuuje się jednak w relacji z poprzednią sceną, w której Lord Mizuno mówi o reformach społecznych, do których pragnie siłą przekonać nieprzychylny mu lud. Projekty reform szogunatu Tokugawa komentuje wizja brutalnego mordu. Zwraca jednak uwagę sposób jej ekspozycji. Podobnie jak omawiane wcześniej *shungi* – w teatrze *kabuki* i w domu Naojiro – ukazany w komnacie gejszy obraz ma wyjątkowo duże rozmiary, tak że pokrywa całą ścianę, na tle której widzimy kochającą się parę. Podobnie jak w pierwszej scenie filmu, w której kamera panoramowała wzdłuż pasaży domów publicznych, zaglądając przez prowizoryczne ściany, tu również znika wrażenie prywatności. Sypialnia Michitose nie jest nawet chroniona *shoji*, ale umowną barierą rzadko rozmieszczonych desek, przypominających raczej żaluzje i zachęcających do podglądania. Chwilę później Naojiro traci zainteresowanie ukochaną i kieruje wzrok na kochanków w sąsiednim pokoju. Shinoda raz jeszcze wskazuje na erotyczną atrakcyjność voyeryzmu jako formy zaspokojenia seksualnego.

Gdyby opisany wyżej drzeworyt faktycznie zdobił ściany pokoju w Yoshiwarze, zajmująca go gejsza zostałaby z pewnością aresztowana, ponieważ była to dzielnica odwiedzana zarówno przez mieszczan, jak i samurajów czy urzędników państwowych. Usytuowanie obrazu w dzielnicy ziemskich rozkoszy wskazuje symbolicznie na paralelę między przestrzenią seksu i marginesem społecznym, w obrębie którego funkcjonuje kasta *buraiKANÓW*. Obie te sfery konotują wolność od praw rządowych; Yoshiwara jako autonomiczne „imperium namiętności”, a rzeczywistość outsiderów jako przestrzeń bezprawia *per se*.

To, co wykluczone z oficjalnego dyskursu społecznego i politycznego, stało się w filmie Masahiro Shinody nośnikiem treści wywrotowych. Gejsza Michitose, niespełniony aktor teatru kabuki, płatny morderca i inni niezadowoleni z rządów szogunatu założyli stroje teatralne, by napisaną wspólnie sztukę rozegrać w realnej przestrzeni – rezydencji *daimyo* Matsue. Przedstawienie miało na celu uwolnienie córki kupca oraz ośmieszenie przedstawiciela władzy. Było to spełnienie marzenia Naojiro o aktorstwie przekraczającym granice sceny teatralnej, czyli o sztuce przenikającej mury teatru. I rzeczywiście, spektakl trupy bohaterów *BuraiKAN* przerodził się w rewoltę społeczną. W filmie ma ona jednak charakter

fantastyczny. Stylizacja finałowego buntu wykletych aktorów sugeruje, że nie rozgrywa się on na płaszczyźnie rzeczywistości diegetycznej filmu, ale jest częścią sfery symbolicznej. Wskazują na to zdjęcia w zwolnionym tempie, sposób kadrowania przywodzący na myśl zdeformowane, senne obrazy, włączenie do ścieżki dźwiękowej elementów tworzących oniryczny nastrój. W artystycznej wizji Shinody i Terayamy bunt już z założenia funkcjonuje w polu obrazów, mitologii, a więc określonej estetyki i kreującej ją wyobraźni.

*Buraikan* jest elegią dla rewolty fikcyjnych aktorów w feudalnym Edo oraz dla pokolenia kontestatorów lat 60. XX wieku. Jednocześnie jest wypowiedzią o każdej rewolucji i każdym buncie, które wpisują się w odwieczny konflikt z władzą, wieńczony restauracją tej drugiej. W finale filmu obserwujemy ostatnie wybuchy sztucznych ogni na niebie Edo. Wraz z nimi gasną rewolucyjne nastroje aktorów.

Rok 1970 wyznacza koniec japońskiej nowej fali. W latach 1968-1970 powstało wiele filmów podsumowujących wpływ kina zaangażowanego społecznie i politycznie na ewentualne zmiany, jakie dokonały się w Japonii w latach 60.: *Zalobna parada róż* (*Bara no soretsu*, 1969) Toshio Matsumoto, *Eros plus Masakra* (*Erosu purasu Gyakusatsu*, 1969) Yoshishige Yoshida, *Po wojnie tokijskiej* (*Tokyo senso sengo hiwa*, 1970) Nagisy Oshimy. Filmy *nuberu bagu* atakowały założenia estetyczne, które w przeszłości promowały militarizm i nacjonalistyczne tendencje, skryte pod płaszczem nietrwałego piękna kwiatów kwitnącej wiśni, do którego porównywane były życie i śmierć samurajów i żołnierzy kamikadze. W tym znaczeniu *Buraikan* jest filmem autotematycznym, który opowiadając o sztuce zbuntowanych aktorów, opowiada własną historię. Shinoda wraz z Terayamą wykorzystali ikonosferę Przepływającego Świata jako inną propozycję wobec tradycyjnej estetyki, pokazując w ten sposób, że więź z historią może być zachowana, że negacja feudalnej przeszłości nie musi oznaczać całkowitego zerwania kulturowego.

Podobny nastrój z pewnością udzielał się twórcom *nuberu bagu* i zaangażowanym w lewicowy ruch japońskim studentom. Przejawem zwątpienia w możliwość rzeczywistych zmian i w powodzenie rewolucji, były testamentowe filmy zrealizowane w latach 1968-1970. *Buraikan* z pewnością należy do najciekawszych z nich, ponieważ proponuje realną alternatywę i wyjście z impasu, w jakim znalazła się sztuka zaangażowana politycznie w latach 60. Shinoda wraz z Terayamą postulował sięgnięcie w przeszłość i przefiltrowanie jej przez pryzmat wyobraźni wolnej od ograniczeń czasów czy ustrojów politycznych. Podobnie też wykorzystane przez nich techniki teatralne nie polegają jedynie na efektownym melanzu praktyk scenicznych i filmowych. Nawiązują one do transformacji, które w latach 60. miały miejsce w japońskiej sztuce dramaturgicznej. Teatr post-shingeki wyłonił się jako ruch paralelny do poszukiwań i eksperymentów zachodnich twórców, sięgając jednocześnie do własnych tradycji teatralnych w ich przednowoczesnym, wolnym od instytucjonalnej cenzury kształcie. Twórcy post-shingeki, w przeciwieństwie do reżyserów nowej fali w kinie, stworzyli własny manifest artystyczny. Deklarowali w nim zwrot ku *przednowoczesnej wyobraźni zbiorowej* jako przestrzeni korespondencji z tradycją i źródłu poszukiwań tożsamości<sup>23</sup>. Ta miała się skrywać w irracjonalnych popędach, w seksie i przemocy fundamentalnych dla kabuki, w animistycznych wierzeniach scalających różne poziomy rzeczywistości, zacierających granicę między światem żywych i umarłych. Eksperymentalny

teatr post-shingeki zachował swój awangardowy status, zwracając się jednocześnie ku wielowiekowej tradycji japońskich form dramatycznych.

Zarówno kabuki, jak i *shungi* stanowią ważne źródło estetyczne inspiracji dla twórców japońskiej nowej fali. Dostrzegali oni w nim pewien wyrotowy potencjał oraz skłonność do autorefleksyjności wpisana niejako w japońską tradycję przedstawieniową. Shinoda zdawał sobie sprawę z charakterystycznego dla Japonii opętania formą, wagi, jaką Japończycy przywiązują do estetyki, dlatego też w jego twórczości piękno jest wyraźnie stematyzowane, a opętanie obrazami nieraz prowadzi jego bohaterów do tragedii. W żadnym dziele reżyser nie wyraził tego pełniej niż w *Gonzie wojownika* (*Yari no gonza*, 1986), stanowiącym doskonale dopełnienie *Buraikan*. W filmie z 1986 Shinoda portretuje swoich bohaterów uwięzionych w pułapce kodów estetycznych i kulturowych, równie pięknych jak destrukcyjnych.

Reżyser przestrzegał w swoich filmach przed niebezpieczeństwem skrytym w japońskiej estetyce, jednocześnie pozostając pod jej urokiem. Terayama natomiast wykorzystywał wyrotowy potencjał tradycyjnych sztuk obrazowania w prowokacyjnych spektaklach i realizacjach filmowych, szokując także zachodnich widzów swoją wizją orientu, która niewiele miała wspólnego z kwiatami wiśni i ceremonią parzenia herbaty. To, co do dziś stanowi o wyjątkowości kina japońskiego, a co z całą pewnością zapoczątkowali twórcy nowej fali, to sposób portretowania rzeczywistości i wykorzystywanie obrazów, których piękno nie ma zwyczajnie uwodzić, ale przeciwnie, niepokoić.

BARTOSZ ZAJĄC

<sup>1</sup> Nazwa ta, określająca japońską nową falę, wyłoniła się przez analogię z nową falą francuską. Człon „Shochiku” odnosi się do nazwy wytwórni, w której powstały pierwsze dzieła Nagisy Oshimy, Yoshishige (Kiju) Yoshidy i Masahiro Shinody. Kino *nuberu bagu* było więc już od początku silnie powiązane z systemem studyjnym, podczas gdy francuscy twórcy realizowali swoje filmy dzięki subsydiom państwowym. Oshima odszedł z Shochiku już po swoim piątym filmie (*Noc i mgła w Japonii*, 1960), by niedługo potem założyć własną wytwórnię, Sozoshu. W ciągu następnego kilku lat jego śladami poszli Shinoda i Yoshida.

<sup>2</sup> Zob. S. Janicki, *Film japoński: fakty, dzieła, twórcy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 112.

<sup>3</sup> Pod tym względem bliższe kinu japońskiej nowej fali były filmy Kobayashiego (*Harakiri* i *Bunt*), w których architektura feudalnej Japonii jest fotografowana niczym wnętrza pannoptycznego więzienia. Wrażenie to pogłębia jeszcze wyraźniej surowa, punktująca muzyka Toru Takemitsu, wybitnego japońskiego

kompozytora, który stworzył ścieżki dźwiękowe do większości dzieł *nuberu bagu*.

<sup>4</sup> *Zen-nihon gakusei jichikai sôrengô* – założony w 1948 narodowy związek lewicowych studentów organizujący marsze i demonstracje.

<sup>5</sup> Por. M. Turim, *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, University of California Press, London 1998, s. 21-22.

<sup>6</sup> ATG (Art. Theatre Guild) – Japoński Związek Kin Studyjnych, stanowił synonim kina niezależnego w Japonii, będąc jednocześnie kuźnią niezwykłych talentów w latach 60. Początkowo ATG ograniczało swoją działalność do dystrybucji kina artystycznego (głównie europejskiego), jednak z czasem udało się powołać do życia także system produkcji filmów. Jednym z głównych impulsów był sukces krótkometrażowego debiutu reżyserskiego Yukio Mishimy *Patriotyzm* (*Yukoku*, 1966) wyprodukowanego przez ATG. Rok później firma współfinansowała już film *Człowiek znika* (*Ningen Johatsu*, 1967) Shohei Imamury, a w 1968 wraz z Sozoshu (wytwórnią Nagisy Oshimy) *Śmierć przez powieszenie* (*Koshikei*).

- <sup>7</sup> C. F. Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Shuji Terayama and Postwar Japan*, University of Hawai Press, Honolulu 2005, s. 52.
- <sup>8</sup> Zob. tamże, s. 53.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 53.
- <sup>10</sup> D. Richie, *Notes for a Study on Shohei Imamura*, Australian Film Institute, Sydney 1983.
- <sup>11</sup> Wielokrotnie jako symbol tego zagrożenia przywoływana jest amerykańska Czarna Flota (*kurofune*) dowodzona przez komodora Matthew C. Perry'ego, która latem 1853 przypłynęła do zatoki Uruga. Perry nie osiągnął wówczas zamierzonego celu i zapowiedział użycie siły przez flotę amerykańską, jeśli w ciągu roku Japonia nie otworzy granic na wymianę towarową i kulturalną z Zachodem. W efekcie tych działań już rok później, podczas kolejnej demonstracji siły floty amerykańskiej, doszło do podpisania pierwszego traktatu o pokoju i przyjaźni między Japonią a Stanami Zjednoczonymi.
- <sup>12</sup> Ostatni rozdział książki Davida Dessera poświęconej zjawisku nowej fali japońskiej – *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* – nosi tytuł *Trzej ludzie, którzy pozostawili swój testament na filmie*. Jest to aluzja do jednego z opisanych w tym rozdziale filmów – *Po Wojnie Tokijskiej*, którego amerykański tytuł to *Człowiek, który pozostawił swój testament na filmie*. W rozdziale tym Desser zajmuje się analizą i kontekstualizacją trzech filmów, które badacz uznał za największe dokonania japońskiej nowej fali, a które ze względu na swój autotematyzm mogą być rozpatrywane, jako metarefleksja o całym zjawisku zaangażowanej społecznie kinematografii japońskiej w latach 60. Oprócz *Po Wojnie Tokijskiej* (*Tokyo senso sengo hiwa*, 1970) za „filmy testamentowe” Desser uznaje *Nanami – piekło pierwszej miłości* (*Hatsukoi: Jigoku-hen*, 1968) Susumu Hani i *Eros plus Masakra* (*Erosu purasu Gyakusatsu*, 1969) w reżyserii Yoshishige Yoshidy. Zachowując kryteria, jakimi kierował się amerykański badacz, z całą pewnością należałoby jeszcze dodać do tych trzech tytułów opisywany tu *Buraikan Shinody* oraz *Żalobną paradę róż* (*Bara no soretsu*, 1969) Toshio Matsumoto (Zob. D. Desser, *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988).
- <sup>13</sup> Sformułowanie Przepływający Świat zwraca uwagę na istotne źródło ikonograficzno-symboliczne nie tylko w przypadku dzieła Shino-
- dy i Terayamy, ale całej kinematografii nowofalowej. Nie bez powodu erotyczne kino lat 60. (*pinku eiga*) wiąże się silnie z *nuberu bagu* (najlepszym tego przykładem jest twórczość Koji Wakamatsu – producenta *Imperium zmysłów* Nagisy Oshimy).
- <sup>14</sup> Zob. T. Screech, *Erotyczne obrazy japońskie*, Universitas, Kraków 2006, s. 106-107.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 108.
- <sup>16</sup> W *Labiryntie traw* (*Kusa-meikyu*, 1983) w postać matki wcieliła się Keiko Niitaka, ta sama aktorka, która w debiutanckim *Rzućcie książki, wyjdźcie na ulicę* zagrała prostytutkę inicjującą chłopca w sferę doznań seksualnych.
- <sup>17</sup> Tradycyjne papierowe przepierzenie w japońskim domu, rodzaj ścianki, choć dość umownej, zważywszy że nie chroni przed zimnem, nie gwarantuje też intymności.
- <sup>18</sup> Określenie takie padło z ust Kara Juro (japońskiego dramaturga teatru post-Shingeki) w filmie Nagisy Oshimy *Dziennik złodzieja z Shinjuku* (*Shinjuku dorobo nikki*, 1968). Juro określił sposób gry w teatrze kabuki jako *dziką manierę*.
- <sup>19</sup> W XVIII-wiecznej pornografii japońskiej większość scen rozgrywa się we wnętrzach.
- <sup>20</sup> Prawdopodobnie taką klamrę wizualną zaproponował Terayama. Autor scenariusza wykorzystał opadający w ostatniej scenie ekran *shoji*, ujawniający rzeczywistość pozadzietyczną (zatłoczoną ulicę Tokio) w autotematycznej *Wiejskiej ciuciubabce* (*Den-en ni shisu*, 1974). Terayama łączył to, co przynależy do sfery rzeczywistości, z przestrzenią imaginacji, zdjęcia dokumentalne z barwną, awangardową inscenizacją. Jego aktorzy zwracali się bezpośrednio do widza, a sam reżyser (lub jego *alter ego*) dyskutował włączane w strumień filmu sceny, porównując je z własnymi wspomnieniami z dzieciństwa. Spojrzenie kamery było dla Terayamy tożsame ze spojrzeniem podglądacza, dlatego w jego filmach widz nigdy nie tracił świadomości swojej uprzywilejowanej obecności. Reżyser zdierał kolejne kurtyny, łączył odmienne światy, podglądał swoich bohaterów tak, by poczuć, że ogląda zakazany obraz, że przekracza czas, przestrzeń lub obyczajowe tabu.
- <sup>21</sup> T. Screech, dz. cyt., s. 173.
- <sup>22</sup> W 1966 aktor odtwarzający rolę Ushimatsu (Shoichi Ozawa) wystąpił w *Pornografach* (*Jinruigaku*, 1966), filmie Shohei Imamury, w którym wyraźniej jeszcze niż w *Buraikan* został podjęty problem voyeryzmu.
- <sup>23</sup> Zob. D. Desser, *Eros Plus Massacre*, dz. cyt., s. 174.