

Rodzinne transgresje Kazuo Hary

Jeśli chcesz powiedzieć coś o Japonii, musisz się skupić na kobiecie¹. Skrywa ona bowiem wszelkie napięcia, przeciwieństwa i paradoksy tego kraju. Zmiana roli kobiety w społeczeństwie japońskim ujawnia fundamenty zmiany całego społeczeństwa Kraju Kwitnącej Wiśni.

Po zakończeniu wojny ze Stanami Zjednoczonymi w 1945 Japonia była jeszcze okupowana przez kolejne siedem lat, a jej naród poddawany w tym czasie intensywnej reedukacji. Amerykanie starali się przede wszystkim wykorzenić ze świadomości pokonanego narodu wzory czerpane z feudalnej przeszłości (tendencje nacjonalistyczne, militarystyczne). Jednym z aspektów tej „reedukacji” była właśnie zmiana statusu kobiety w społeczeństwie japońskim. W hierarchii rodziny panował tam bowiem wzór oparty o zasady konfucjanizmu. Najważniejsze miejsce w rodzinie zajmował ojciec, następnie dzieci (zwłaszcza jeśli byli to chłopcy), a następnie matka. Taka struktura leżała u podstaw feudalnej Japonii i w nią wycelowały ostrze swojej krytyki Stany Zjednoczone, pragnąc poprzez emancypację japońskiej kobiety zliberalizować, a tym samym osłabić „japońskiego ducha”.

Próby wyzwolenia kobiety z feudalnego kieratu podjęli również japońscy twórcy filmowi – choć oczywiście z innych pobudek niż rząd amerykański. Aż do lat dwudziestych Japonki nie miały wstępu do kinematografii. Role żeńskie odgrywali mężczyźni – wyspecjalizowani w tym *onnagata*. Sytuacja zmieniła się wraz z westernizacją przemysłu filmowego. Miało to miejsce już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Wtedy też pojawił się nurt *keiko eiga* (film tendencyjny), czyli kina społecznego o konotacjach lewicowych. To właśnie w *keiko eiga* po raz pierwszy na plan japońskiego filmu wkracza kobieta. Ma to tym silniejszy wyraz, że w filmie tendencyjnym kobieta była ukazywana jako jednostka poddawana represji, wyobcowana, ale – co znacznie ważniejsze – jej życie było nie raz przedstawiane jako metafora powojennej Japonii. Ten aspekt *keiko eiga* odnosi nas bezpośrednio do filmów powstających w Nipponie w latach sześćdziesiątych, czyli do nurtu japońskiej nowej fali – *nuberu bagu*.

Czołowi przedstawiciele nowego kina japońskiego byli często określane mianem *feminisuto* – reżyserów feministycznych. Wynikało to z pokoleniowego przeciwstawienia się młodych reżyserów odchodzącym schematom obecnym w kinie mistrzów, gdzie obecne były wspomniane wcześniej wzory, wywodzące się z feudalizmu. Kino mistrzów takich jak Ozu czy Kurosawa² utożsamiane było z „erą Ojców”, a zatem z tragediami wojny, a w konsekwencji z późniejszą okupacją kraju.

Wśród reżyserów *nuberu bagu* o wyraźnej proweniencji feministycznej należy wymienić zwłaszcza Masahiro Shinodę i Shohei Imamura. *Kobieta owad* (*Nippon konchuki*, 1963) Imamury tworzy doskonały paradygmat dla podejmowanego tutaj tematu. Życie bohaterki filmu, Tome, stanowi metaforę ewolucji Japonii. Ukazuje jej rozwój od okre-



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974)..

Człowiek znika (*Ningen Johatsu*, 1967), *Historii Japonii opowiedzianej przez hostessę* (*Nippon Sengoshi – Madamu onboro no Seikatsu*, 1970), ale i w innych, fabularnych filmach reżyser *Ballady o Narayamie* wykorzystywał techniki dokumentalistyczne, wpływające na uwiarygodnienie ekranowej rzeczywistości³.

Asystentem Imamury i jego pilnym uczniem był Kazuo Hara. Młody reżyser przyjął podobną Imamurze strategię, realizując swoje filmy dokumentalne. Obserwował współczesną mu Japonię przez pryzmat wyłączonych ze społecznego dyskursu kobiet, radykałów politycznych, banitów; ludzi kwestionujących powszechnie ustalone zasady i wartości. Przeprowadzał tym samym bezpośredni atak na japońskie społeczeństwo, w tym samym duchu, w którym Imamura i inni nowofalowcy podważali i atakowali społeczne normy w swoich fabułach.

Atak Hary był jednak przeprowadzony z bardziej radykalnej pozycji. Nie tylko dlatego, że reżyser tworzył filmy *stricte* dokumentalne i niezwykle kontrowersyjne, ale przede wszystkim ze względu na ich osobisty charakter. Kulminacją społecznych transgresji, jakich dopuszczał się w uprawianym przez siebie kinie Kazuo Hara, jest jego *home video – Gokushiteki erosu: Renka 1974* (*Extreme Private Eros: Love Song 1974*). Reżyser wycelowuje w nim kamerę we własną rodzinę. Podobne akty ekshibicjonizmu spotykały się zwykle ze skrajnie zróżnicowanym przyjęciem krytyki⁴, nie należy jednak zapominać, że poza ekshibicjonizmem są one także aktem odwagi i szczerości. Nie inaczej było w przypadku obrazu Hary. Radykalne przekroczenie wszelkich granic prywatności, jakiego dokonał artysta w tym filmie, wzbudziło skandal, który uniemożliwił reżyserowi samodzielną realizację następnych prac przez kolejne trzynaście lat. W tym czasie Hara pracował jako asystent Shohei Imamury, Kirio Urayamy, Kei Kumai aż do sukcesu najmniej kontrowersyjnego *Yuki Yukite shingun* (*Naprzód cesarska armio*, 1987).

Bohaterką *Extreme Private Eros* jest Miyuki Takeda, dwudziestosześcioletnia radykalna feministka, niegdyś partnerka życiowa reżysera i matka jego pierworodnego syna. Po trzech latach wspólnego życia Miyuki zdecydowała się jednak odejść od Kazuo. Z relacji samego reżysera dowiadujemy się, że była to jej świadoma decyzja, że „potrzebowała przestrzeni”, którą zabierał jej partner. Odeszła więc od niego, zabrała dziecko i wyjechała na Okinawę. Informacje na temat okoliczności, w jakich rozeszła się para,

su rolnego (życie Tome na wsi, u rodziny), przez etap industrializacji (praca w fabryce w mieście), aż po rozwiniętą nowoczesną gospodarkę (prostytuowanie się Tome, a wreszcie prowadzony przez nią burdel). W filmie Imamury pojawia się również wątek japońskiej kobiety, która, licząc na korzyści materialne, decyduje się na wspólne życie ze stacjonującym w Japonii amerykańskim żołnierzem. Reżyser nadaje temu problemowi wymiar symboliczny – to Japonia „sprzedająca się” Stanom Zjednoczonym, a także „japoński duch” wypierany przez ekonomiczne wartości.

Podjmując temat kobiety w japońskim społeczeństwie i próbując tym samym zdiagnozować stan całego kraju, a zatem określić też jego ewoluującą tożsamość, wybierał się czasem Imamura w rejony dokumentu. Tak było w przypadku

dostarcza reżyser w formie komentarza *voice over*. Chwilami ustosunkowuje się też do tego bohaterka jego filmu, matka ich wspólnego dziecka.

Wydarzenia zarejestrowane w *Extreme Private Eros* rozpoczynają się w 1972 w chwili, kiedy Miyuki decyduje się wyjechać z dzieckiem na Okinawę. Kazuo wyjawia nam, że w związku z jej wyjazdem pomysł nakręcenia o niej filmu był jedynym sposobem (pretekstem?) do podtrzymania tej znajomości. Wydarzenia, jakie znalazły się w końcowym materiale, stanowią ekstrakt trzech lat, w trakcie których reżyser towarzyszył Miyuki. Chociaż wydawać się może, że przez odpowiednią kompozycję (montaż) nakręconego materiału Hara zniekształcił („zagęścił”) życie swojej bohaterki, trudno sobie wyobrazić, żeby któraś z wybranych przez niego scen nie znalazła się w filmie. Ostatecznie każda z nich skupiona jest wokół najważniejszych wydarzeń w życiu tej młodej kobiety, a spójność końcowego obrazu świadczy jedynie o konsekwencji wyborów podejmowanych przez Miyuki i umiejętności jej wiernej rejestracji przez autora.

Kiedy Kazuo Hara przyjeżdża do Miyuki i rozpoczyna zdjęcia, kobieta mieszka już z inną lokatorką – Tsugako. Już w pierwszej scenie „wchodzimy” z kamerą w bardzo intymną relację między kobietami. Scena zazdrości, jakiej jesteśmy świadkami, zdradza po chwili swoje dodatkowe znaczenie. Okazuje się, że kobiety tkwią w homoseksualnym związku, a powodem kłótni jest niewierność jednej z nich. Zdradzona Miyuki próbuje dociec przed kamerą powodów postępowania kochanki, która jednak nie czuje się zobligowana do złożenia jakichkolwiek wyjaśnień. W jednej z kolejnych scen kobiety godzą się, jednak Hara informuje nas – w formie śródnapisu, który strukturyzuje akcję i chronologię wydarzeń – że niedługo potem kobiety się rozstały.



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974).

Już na tym etapie trudno nie docenić pokory reżysera, który spokojnie rejestruje homoseksualny romans Miyuki. Pamiętajmy, że kręcenie tego dokumentu miało być dla niego sposobem podtrzymania znajomości (związku?). Pojawia się tu sugestia, że autor może się w ten sposób zbliżyć do kobiety bardziej, niż by może chciał. Na tym etapie „nie wychyla się” jeszcze zza kamery, pozostaje „niewidzialny”. Z czasem okaże się to jednak dużo trudniejsze, a nawet niemożliwe.

Po zakończeniu wątku romansu Miyuki i Tsugako poznajemy kolejną bohaterkę – Chichi – czternastoletnią dziewczynę z Okinawy, którą Miyuki poznała w barze dla amerykańskich marynarzy. Mamy bowiem rok 1972 – ostatni rok okupacji Okinawy przez wojska amerykańskie – i w tamtejszych portach stacjonują jeszcze amerykańskie okręty. Chociaż Hara nie wydaje się odnosić krytycznie do obecności Amerykanów na wyspie, a w każdym razie nie skupia na tym uwagi widza, automatycznie przypominają się antyamerykańskie wątki z filmów jego mentora, Imamury, na czele z doskonałą satyrą *Wieprze i okręty* (*Buta to gunkan*, 1961), w której japońskie miasto portowe zostało odmalowane przez reżysera jako labirynt burdeli w cieniu amerykańskich pancerników.

I tak w jednej z kolejnych scen Hara rejestruje Chichi uprawiającą seks z czarnoskó-



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974).

rym mężczyzną, prawdopodobnie amerykańskim marynarzem. Chociaż widzimy tylko głowy postaci wyłaniające się spod kołdry, nie ma wątpliwości, że odbywają właśnie stosunek seksualny. Hara przekracza więc kolejne ekranowe/obyczajowe tabu. Pokazuje scenę seksu z nieletnią dziewczyną, prostytutką, rejestruje obraz „na żywo”, nie inscenizując go i – co nie mniej ważne – kochankiem dziewczyny jest czarnoskóry amerykański żołnierz. W przeszłości temat japońsko-amerykańskich par i dzieci rodzących się z ich związków stanowił tabu. Wyjątkiem był znakomity *Kiku i Isamu (Kiku to Isamu)* Tadashi Imai⁵. Bohaterami *Kiku i Isamu* jest tytułowe rodzeństwo, urodzone ze związku japońskiej dziewczyny i czarnoskórego amerykańskiego żołnierza, poddawane szykanom ze strony rówieśników i rasowym przesądom.

W finale „opowieści o Chichi” dowiadujemy się, że dziewczyna zaszła w ciążę. Oczywiście nie wie z kim, ponieważ bardzo często sypia z amerykańskimi marynarzami. W międzyczasie romans nawiązuje również Miyuki. Hara opuścił tymczasem Okinawę i wraca dopiero, gdy z listu Miyuki dowiaduje się, że kobieta jest w ciąży. Na miejscu okazuje się, że ojcem dziecka jest Paul – Afroamerykanin stacjonujący w porcie na Okinawie, który teraz „pomieszkuje” z Miyuki. Para poznała się w barze, w którym Miyuki pracuje jako hostessa. Znajomość z Pauliem kończy się dość szybko, warto jednak przywołać kilka scen towarzyszących wątkowi jego znajomości z bohaterką.

W trakcie jednej z rozmów z Pauliem, której towarzyszyła kamera Hary, Miyuki mówi swojemu eks, że – wyrażając się eufemistycznie – obaj panowie nie zważają szczególnie na to, z kim uprawiają seks. Może był to jeden z powodów, dla których kobieta odeszła od Hary, ponieważ niedługo potem rozstaje się również z Pauliem i decyduje się sama wychowywać również jego dziecko.

W jednej z wcześniejszych scen Miyuki wyraziła swoje zdanie dotyczące kwestii wychowywania dzieci. Kobieta uznała, że pragnie, by jej dziecko wyrosło na „agresywnego dzikusa”. Można uznać jej deklarację za żart, można też – w kontekście jej radykalnie feministycznych poglądów – uznać to za naiwne wyznanie niedojrzałej dziewczyny. Film Hary rejestruje niezwykłość języka i sposobu formułowania myśli Miyuki. Jej poglądy mogą się czasem wydawać mało sensowne i kjarzyć się z wyszydzanym po wielokroć obrazem „wścieklej feministki” rzucającej oskarżenia na mężczyzn. Jednak z każdą kolejną sceną dokumentującą życie tej kobiety nabieramy przekonania o słuszności jej racji, a w każdym razie o spójnym światopoglądzie, który poświadcza swoim wzbudzającym szacunek życiorysem. Na każdym kroku samodzielność i odwaga Miyuki przekonuje nas coraz bardziej do tej postaci i pomaga łatwiej przyswoić jej szorstką i nieco wulgarną powierzchowność. W relacji Miyuki – Kazuo to ona dominuje, a Hara jest jej podporządkowany. Reżyser „ukrywa się” zwykle za kamerą. Jego głos dociera do nas z rzadka w formie *voice over*, czasem z *offu*. Nie pragnie on nigdy tłumaczyć ani odpierać zarzutów, jakie padają pod jego adresem ze strony Miyuki. Nie rewanżuje się jej, tworząc zniekształcony, satyryczny portret kobiety. Pozostaje jej wierny.

W jednej ze scen widzimy w kadrze płaczącego Harę. Po chwili kamera ujawnia siedzącą obok Miyuki, która się mu przygląda. Przez chwilę wyglądało na to, że to ona trzyma kamerę. W rzeczywistości tę scenę filmuje Paul. Na ile jest to świadome konstruowanie dramaturgii filmu, budowanie znaczenia? Z pewnością Paul nie zabrał kamery Harze bez jego wiedzy. Z jakiegoś powodu reżyser postanowił jawnie włączyć się do filmu, jako jego bohater, którym przecież był od początku. Filmowanie własnej rodziny i ujawnianie własnego na nią spojrzenia jest przecież obnażaniem samego siebie w skrajnie intymnym wymiarze. Może Hara, przytłoczony ciężarem rzeczywistości, jaką przyszło mu rejestrować, nie był w stanie udawać przed widzem dłużej obojętności/obiektywności swojego spojrzenia. Taki stan zdaje się potwierdzać jedna z kolejnych scen, która w pierwszej chwili budzi naszą konsternację. Niedługo po tym, jak reżyser opuścił Okinawę, zdecydował się wrócić na wieść o ciąży Miyuki, która pragnęła, by Kazuo sfilmował jej poród. Reżyser wrócił, owszem, ale z asystentką⁶, wówczas narzeczoną. Poza sceną płaczu Hary w jednej z poprzednich scen cały dotychczasowy materiał sprawiał wrażenie obiektywnej rejestracji. Życie Miyuki, poglądy, którym wyraz daje na ekranie, kolejne związki z partnerami różnej płci. Można założyć, że wszystko to jest na tyle ważne, że każdy reżyser sfilmowałby to w zbliżony sposób. Autorskość leży więc nie tyle w organizacji tego tekstu, ile w samej decyzji obnażenia swojego intymnego życia i wystawienia go pod ocenę obcych ludzi. Wszystko zmienia się właśnie z chwilą, kiedy obserwujemy płaczącego reżysera. Podobnie jak decyzja o wprowadzeniu do filmu swojej narzeczonej, płacz mężczyzny jest wejściem w rzeczywistość filmu. W pierwszej chwili wydawało się, że takie posunięcie wprowadzi jedynie chaos do tego świata. Że spójny obraz opowiadający o życiu Miyuki rozpadnie się z chwilą, kiedy akcenty zostaną rozłożone na kolejną postać. Okazało się to jednak kolejnym doskonałym wątkiem dramaturgicznym, istotnym w budowaniu treści całego filmu.

Można się pokusić o próbę zinterpretowania intencji Hary. Będąc świadkiem romansów byłej partnerki z inną kobietą, następnie z mężczyzną, z którym zachodzi w ciążę, na pewno cierpiał z zazdrości. Hara zaczyna się jednak spotykać z inną kobietą, ponieważ rozumie, że nie zejdzie się już z Miyuki. Rozpoczyna się nowy etap w jego życiu. Dotychczas cały jego świat (a więc i świat ekranowy) ograniczał się do Miyuki. Teraz wkracza w niego ktoś inny i to, że pojawia się również na ekranie, wydaje się naturalne.

Podczas pierwszej zarejestrowanej rozmowy kobiet była partnerka reżysera dzieli się swoją opinią na temat Hary. Mówi Sachiko, że Kazuo doskonale potrafi posługiwać się słowami, że nadaje im logiczny porządek, co nie zmienia faktu, że Miyuki mu nie ufa. Kobieta, mniej lub bardziej precyzyjnie, odnosi się więc do fundamentalnej dla feminizmu kwestii języka. Zarzucane Harze pozorowanie sensu poprzez „logiczną fasadę” jego języka to atak na „męski dyskurs”. Z *logosem* związane jest bowiem słowo, a więc i język, ale także rozum, racjonalność oraz prawo rządzące rzeczywistością. Występowa-



Extreme Private Eros: Love Song, reż. Kazuo Hara (1974).

nie Miyuki przeciwko „męskiemu językowi” jest bezpośrednim wystąpieniem przeciw fundamentom logocentryzmu, filozofii racjonalizmu zdominowanej przez mężczyzn. To, co przeciwstawiane jest rozumowi, formowane bywa jako irracjonalne, chaotyczne, dzikie, pierwotne – a to idealnie uosabia przecież Miyuki.

Jednym z ostatnich aktów szerzenia emancypacyjnej myśli na Okinawie jest próba rozpowszechniania przez Miyuki broszur informujących o powstaniu centrum pomocy dla prostytutek⁷. W konsekwencji tej akcji lokalni gangsterzy, prawdopodobnie również alfonsi, konfiskują ulotki, a broniący Miauki Hara zostaje prawie pobity. Niedługo przed wyjazdem protagonistów z wyspy dowiadujemy się też, że Sachiku zaszła w ciążę z Kazuo.

Poród Miyuki ma miejsce już na Honsiu. Zgodnie z obietnicą Hara rejestruje narodziny dziecka. Przedstawia je naturalistycznie, biologicznie, zgodnie z rzeczywistością, bez skrępowania i zbędnych estetyzujących zabiegów. Miyuki leży z rozłożonymi nogami *vis-à-vis* filmującego ją Hary. Źle ustawiona ostrość w tej scenie każe przypuszczać, że reżyser postanowił ocalić resztki tej intymnej chwili dla siebie. W późniejszym komentarzu do tej sceny wyjawia jednak, że był tak zdenerwowany, że źle ustawił parametry ostrości; paradoksalnie ma to podobne znaczenie. O ile celowe zmienienie ostrości byłoby zabiegiem zaburzającym obiektywizm mechanicznej, filmowej rejestracji, to w drugim przypadku mieliśmy do czynienia z niemal fizyczną manifestacją uczuć świadka tej sceny, tak jakby kamera była bezpośrednim przedłużeniem jego oka, którego sprawność zostaje zaburzona w warunkach dużego stresu.

Hara wraz z Miyuki przekracza kolejne kulturowe tabu – rejestruje narodziny, a tym samym organy płciowe człowieka – kobiety⁸. Nie istnieją aspekty życia ludzkiego otoczone większym mistycyzmem i szacunkiem niż narodziny i śmierć. Stanowią one sekrety gatunku ludzkiego, życia w ogóle.

Z jakiś przyczyn rejestracja porodu w kinie jest domeną filmu awangardowego. W Stanach Zjednoczonych długo powstawały jedynie filmy instruktażowe, obrazujące technikę i aspekty fizjologiczne. Materiały te były jednak skierowane do „profesjonalnej widowni” – personelu medycznego. Pierwsze subiektywne (niesłużące naukowym celom) filmy ukazujące poród, powstałe w latach pięćdziesiątych, były dziełem eksperymentatorów spod znaku *Cinema 16*. W telewizji w Stanach Zjednoczonych narodziny pokazane zostały dopiero w latach sześćdziesiątych, oczywiście w celu edukacyjnym⁹.

W 1953 powstaje *All My Babies* Georga Stanleya; jeden z pierwszych aktów ludzkich narodzin pokazany w całej swojej cudowności i towarzyszącym mu bólu. W *Kirsa Nicholina* (1970) Guevary Nelsona udokumentowane są narodziny dziecka pary kontestatorów. Poród nie jest tu przedstawiony jako sterylny, medyczny akt, ale prymitywne, mistyczne przeżycie. Kobieta otoczona jest przez krąg przyjaciół i rodziny. Cały czas jest naga. Dzięki temu, że nieustannie towarzyszy jej partner, ani na chwilę nie zapominamy, że nowe życie zrodziło się z seksualnego pożądania¹⁰.

Nieco inaczej przebiega poród Miyuki. Choć – podobnie jak w filmie Nelsona – kobieta nie rodzi w szpitalu tylko w domu, jest sama. Towarzyszy jej Hara i jego narzeczona, ale oboje pozostają tylko biernymi widzami. Skurcze Miyuki, niewyraźny kształt wylaniający się pomiędzy nóg kobiety, i po chwili dziecko leży już przy matce.

Mistycyzm narodzin uwieczniony w *Kirsa Nicholina*, ustępuje tu „zwyyczajnemu” heroizmowi kobiety. Sama zdecydowała, że urodzi dziecko, sama sprowadziła je na świat, i sama je wychowa. Czy w przyszłości dziewczynka będzie równie „dzika” i niezależna jak jej matka? Zdziwiłbym się gdyby było inaczej.

W jakiś czas po porodzie Miyuki trafia do Orange House Woman's Community – ośrodka niosącego pomoc kobietom, prawdopodobnie tego samego, o którym informowały roznoszone na Okinawie broszury. Tutaj też decyduje się urodzić swoje dziecko narzeczona Kazuo Hary. W porodzie pomaga jej Miyuki. Rodzi się chłopiec. W pierwszych minutach ma problemy z oddychaniem. Po interwencji kobiet zaczyna się jednak ruszać, oddychać, płakać. Będzie więc żył. Miyuki stwierdza autorytarnie, że jest bardzo podobny do Hary, że „ma jego wielkie oczy”. Trudno o lepszy epilog dla tego dramatu; rodzi się dwójka dzieci – dziewczynka i chłopiec. Dziewczynka będzie wychowywana przez samotną, wywołaną kobietę, która jednak doskonale sobie radzi, żyjąc bez mężczyzny, i możemy ufać, że równie dobrze zatroszczy się o swoje dziecko. Chłopiec natomiast, który będzie dorastał w „kompletnej rodzinie”, będzie miał za wzór ojca o liberalnych poglądach, który potrafił dostrzec inność swojej byłej partnerki i uszanować, a nawet docenić jej wybór. Prawdopodobnie wychowa go więc na równie tolerancyjnego człowieka.

W finale opowieści Hary jesteśmy świadkami narodzin „nowego człowieka”. Zobaczyliśmy też wycinek życia nowej, wyemancypowanej kobiety, która nie jest wściekłą samicą głoszącą apokalipsę rodzaju męskiego, a jedynie świadomą swej wyjątkowości matką, zdolną do samodzielnych życiowych wyborów i konsekwentnej realizacji celów na obranej przez siebie drodze.

Film Kazuo Hary zamyka ujęcie Miyuki tańczącej w nocnym klubie. Pracuje jako striptizerka, ale jest szczęśliwa, a Hara (mężczyzna) musi się z tym pogodzić.

Extreme Private Eros przełamał wiele granic. Reżyser pokazał na ekranie seks nietletniej prostytutki z Afroamerykaninem, łamiąc tym samym uprzedzenia rasowe, tak przecież powszechnie w Kraju Kwitnącej Wiśni. Zarejestrował też poród nieślubnego dziecka, sam wystawił się na ataki byłej kochanki i żył pod jednym dachem z jej partnerami seksualnymi. Wreszcie pozwolił skierować kamerę na siebie, gdy płacząc ujawniał własną słabość wobec kobiety.

Gdyby wszystkie te wątki zostały przetransponowane do filmu fabularnego, straciłyby na sile. To, co stanowi o wartości dokumentu Hary, to jego osobisty, intymny wymiar. Reżyser jednocześnie deklaruje się i potwierdza treść tej deklaracji rejestrując swoją „miłosną pieśń”¹¹.

Extreme Private Eros zrodził się z ducha japońskiej nowej fali [*nuberu bagu*], kina, które w przeciwieństwie do francuskiej *nouvelle vague* nie uciekało od rzeczywistości politycznej swojego kraju, ale czynnie, w sposób niemal kronikarski rejestrowało wszystkie wstrząsy, jakie przechodziła Japonia w latach sześćdziesiątych. Kiedy pod koniec dekady wraz z przedłużeniem traktatu pokojowego ze Stanami Zjednoczonymi opadły kontestacyjne nastroje, również reżyserzy japońskiej nowej fali zmanifestowali w swych filmach koniec kina zaangażowanego politycznie. Film Hary jest natomiast krokiem naprzód. Pokazuje, że nadszedł czas na indywidualną wypowiedź. Walki z policją, jakie przetoczyły się przez Japonię między rokiem 1960 a 1970, nie przyniosły oczekiwanych rezultatów. Przyniosły jednak ożywienie w innych dziedzinach życia społecznego, zwłaszcza w sztuce japońskiej awangardy. Obserwując wydarzenia tej niezwykle płodnej dekady i będąc świadkiem klęski ruchów studenckich w 1970 – tak odczytywano przedłużenie traktatu z USA – reżyser zrozumiał, że bodźcem do ostatecznych zmian w społeczeństwie jest zmiana własnego życia, czyli *de facto* zmiana relacji z otaczającymi nas ludźmi. Próba ich zrozumienia i otworzenie się na ich odmienność. W tym sensie *Extreme Private Eros* jest prawdziwą pieśnią miłości.

Bibliografia:

Desser David, *Eros plus Massacre*, Indiana University Press 1988.

Janicki Stanisław, *Film japoński fakty, dzieła, twórcy*, Warszawa 1982.

Vogel Amos, *Film as a Subversive Art*, United Kingdom 2005.

Przypisy

- ¹ D. Desser, *Eros plus Massacre*, Indiana 1988, s.108.
- ² Zwykle jednym ciągiem wymienia się jeszcze Mizoguchiego, jednak był on czołowym *feministo* kina japońskiego i dlatego nie wymieniałem go obok tych reżyserów.
- ³ Doskonałym przykładem jest *Głębokie pożądanie bogów* (*Kamigami no Fukaki Yokubo*, 1968), do realizacji którego Imamura przygotowywał materiały przez wiele lat, łącząc elementy dokumentalne z fikcyjnymi.
- ⁴ *Casus* filmów Marcina Koszałki, zwłaszcza *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999) czy *Tarnation* Jonathana Caouette (2003).
- ⁵ Do tego problemu zbliżył się również Nagisa Oshima w filmie *Schwytany* (*Shiiku*, 1961), w którym obserwujemy historię Murzyna, zestrzelonego pilota amerykańskiego samolotu. Tematem obrazu Oshimy jest nieludzki, wrogi stosunek mieszkańców wioski, nad którą rozbił się mężczyzna. Kulminację tej wrogości stanowi lincz w ostatniej scenie filmu.
- ⁶ Sachiko Kobayashi – obecna żona Kazuo Hary, producentka *Extreme Private Eros* i wieloletnia współpracowniczka reżysera.
- ⁷ Miyuki zachęca też do opuszczania Okinawy.
- ⁸ W Japonii w tym czasie funkcjonował też zakaz pokazywania na ekranie włosów łonowych. Nielegalne filmy z tego rodzaju „fetyszem” były rozprowadzane tylko przez *yakuzę*.
- ⁹ Nagrania te ograniczały się zawsze do ujęcia „z boku” – czyli dziecka wyłaniającego się z „namiotu” kolan kobiety odkrytych białym prześcieradłem, bez kadrowania organów kobiecych. Do dziś naturalistycznie pokazywane narodziny są raczej domeną kina eksperymentalnego – *casus* *Bodysong* (2003) Simona Pummella.
- ¹⁰ A. Vogel, *Film as a Subversive Art*, United Kingdom 2005, s.258-262
- ¹¹ *Love Song 1974* – podtytuł filmu Hary.

Summary

Extreme Private Eros: Love Song 1974 is a second documentary in the filmography of Kazuo Hara, artist regarded as a pioneer of a “private film” [*kojin eiga*]. At first alone and later with his lover and producer, Sachiko Kobayashi, he travels to Okinawa to film his ex-girlfriend, a radical feminist, Miyuki Takeda. He is not a distant observer, but a protagonist of his own movie, the experiment. Among the scenes illustrating the woman’s daily life, her romance with a young girl and also with the American soldier - which fruits with a child “born on a screen” – are those scenes in which the director gives camera away to Miyuki’s lover, cries and reveals himself in front of the viewer.

Hara’s film is a masterpiece of transgressive documentary where the artist’s responsibility for his work is tantamount to the responsibility for his life. In his search for social changes he starts from his own, private environment.

Through the raw form of his work – overexposed photography, lack of a synchronized sound and applying of a handheld camera – he manages to create a unique, subtle cinematic poem. On a foundation of a documentary recording Hara builds senses and meanings corresponding with the finest features of Japanese new wave [*nuberu bagu*], by which he was clearly inspired. This is how an extreme, private masterpiece was born.