

Piotr Skrzypczak

Piotr Skrzypczak – kierownik Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Do jego głównych zainteresowań badawczych należą: problematyka filmowych adaptacji literatury, zagadnienia sztuki aktorstwa filmowego. Autor książek: *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku oraz Aktor i jego postać ekranowa. Aktorstwo ery kina niemieckiego w teorii i refleksji krytycznej.*

Film oparty na faktach. *Imperium zmysłów* Nagisy Ōshimy po latach – z polskiej perspektywy

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.032>

Nagisa Ōshima, jeden z najwybitniejszych japońskich reżyserów (zmarły 15 stycznia 2013 roku) uważany też za jednego z najbardziej kontrowersyjnych twórców współczesnego kina. W szerokim europejskim odbiorze nie był znany jako twórca ponad dwudziestu filmu, jakże różnorodnych zarówno pod względem formalnym i tematycznym, ale głównie jako autor trzech, wymienianych najczęściej jednym tchem, odważnych obyczajowo filmów¹, z których największy, skandalizujący rozgłos przyniosło mu *Imperium zmysłów* (1976).

Nie potrafię inaczej rozpocząć tego artykułu jak od odwołania się do własnych wspomnień. Ponad dwadzieścia lat temu, jako jedna z wielu osób związanych z ruchem studenckich dyskusyjnych klubów filmowych, wykonywałem profesję lektora filmów, które nie miały dystrybucji w oficjalnym repertuarze lub dopiero miały się w niej znaleźć. Dzisiaj tak zwana „szeptanka”, szczególnie ta kinowa, wykonywana na żywo, często *a prima vista*, wydawać się może formą nieco anachroniczną, jeżeli nie dziwaczną. Wówczas jednak – była to jedyna metoda podawania tekstu do filmów pozyskiwanych z Filmoteki Narodowej, ambasad lub innych instytucji. Wspomnieć tu należy również o pewnych towarzyszących temu procederowi kuriozach; kopie filmów z FN, nawet tych kolorowych, były często czarno-białe, a listy dialogowe nie zawsze kompletne i dokładne. Nie zmieniało to faktu, że takie seanse – niezakupionych przez Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów klasyków, filmów mniej uznanych lub utworów niedopuszczonych do dystrybucji przez cenzurę, były

¹ Te filmy to *Imperium zmysłów* (1976), *Imperium namiętności* (1978) oraz *Wesołych świąt, pułkownika Lawrence* (1983). Oto jeden tylko przykład – przedstawienie sylwetki twórczej, zaliczanego przez Neila Sinyarda do największych reżyserów wszechczasów Ōshimy, stawianego na równi z innymi najwybitniejszymi twórcami kina japońskiego: Akirą Kurosawą, Kenji Mizoguchim i Yasujiro Ozu również ogranicza się do tych filmów. N. Sinyard, *Directors. The All-time Greats*, Columbus Books, London 1985, s. 86-87. Na ten fakt zwraca uwagę również J. Murczyńska w tekście *Rewolucja w imperium* pisząc: „Zmarły 15 stycznia Nagisa Ōshima zapisał się w pamięci zachodnich widzów pod hasłami »skandal seksualny« i »film z Davidem Bowie«. Tymczasem słynne *Imperium zmysłów* i kultowy *Wesołych świąt, pułkownika Lawrence* to nie tyle najważniejsze dzieła tego autora, ile mocne końcowe akordy na długiej ścieżce filmowej działalności.” J. Murczyńska, *Rewolucja w imperium* opublikowane na: <http://www.krytykapolityczna.pl/print/17618>, [stan na dzień: 22.04.2013].

Tokio, Asakusa, luty 2011

(fot. S. Kołos)



wówczas prawdziwym dobrodziejstwem DKF-ów, konfrontacji filmowych, studenckich festiwalu i seminariów.

Pośród niemal stu tytułów, do których przyszło mi, często kilkakrotnie, podkładać tekst, bywały oczywiście takie, które szczególnie mogły zapaść w pamięć z różnych powodów: czysto artystycznej wartości dzieła, jego kulturowej i obyczajowej egzotyki, czy też, traktując je jako materiał dla lektora, stopnia trudności w pracy z dialogami, zapamiętałem najwyraźniej kilkanaście. Znalazło się wśród nich właśnie *Imperium zmysłów* Ōshimy.

W kilkanaście lat po premierze filmu Ōshimy zetknąłem się z tym legendarnym utworem, filmem tabu, klasyfikowanym do kategorii pornografii lub, co było najdelikatniejszą oceną, uznanym za jeden z największych skandali obyczajowych w przestrzeni całego filmowego oficjalnego nurtu. Dyskusyjny Klub Filmowy „Elipsa”, który sprowadził *Imperium zmysłów*, zaplanował dziesięć pokazów filmu, w których połowie uczestniczyłem. Pamiętam też, że kilkakrotne oglądanie filmu Ōshimy, już po drugim seansie, uczyniło mnie coraz bardziej zobojętniałym na to, co dzieje się na ekranie, a skierowało moją uwagę raczej ku temu, co mogło się kryć za ostentacyjnie prezentowanymi, coraz bardziej perwersyjnymi aktami seksualnymi, czyli ku temu, „co autor mógł mieć na myśli”. Lista dialogowa dostarczona do *Imperium zmysłów* liczyła niecałe dwadzieścia stron, a kopia tego świetnie sfotografowanego barwnego filmu była czarno-biała. Listy dialogowe do większości filmów mają po kilkadziesiąt stron, a np. do dramatów sądowych mogą liczyć ponad sto. Nie ma też nic bardziej przykrego od oglądania monochromatycznej kopii barwnego filmu, na której wszystko wydaje się spłaszczone i pozbawione plastycznego wyrazu. A jednak ten szokujący obrazem, stosunkowo ubogi w dialogi, film wydawał się robić wielkie wrażenie na widowni, która dopisywała za każdym razem, z odwagą podejmując uczestnictwo w percypowaniu czegoś, czego statusu nie miała pewności. Jeżeli była to pornografia, a nawet taka, którą klasyfikuje się jako „twardą”, o czym mogłyby pozornie świadczyć wszelkie tzw. zewnętrzne paragony stylistyczne takiej odmiany widowiska, to dlaczego film ten rozpowszechniano w oficjalnym obiegu kinowym na Zachodzie Europy, a co więcej, od pewnego czasu znalazł on już swoje liczne omówienia w opracowaniach poświęconych historii nie tylko japońskiego kina? Taka dezorientacja mogła jedynie wzmocnić u widza poczucie zażenowania, ale również wzmoczonego zaciekawienia, dodatkowo podsycanego świadomością obcowania z zupełnie czymś odmiennym, tajemniczym, a wręcz sekretnym, ponieważ określenie „egzotycznym”

wydałoby się tu zbyt wątpliwe i powierzchowne. Wymownym znakiem czasu stało się i to, że po latach *Imperium zmysłów* znalazło się w Polsce w oficjalnej sprzedaży², czyżby więc okazać się miało, że kontrowersyjność, a dla wielu widzów po prostu perwersyjność tego filmu po pewnym czasie wyraźnie się zdewaluowała?

Dosłowność scen tego filmu, nawet przy użyciu silnej woli, zakładającej, że tutaj „musi się coś jeszcze kryć” – w sensie artystycznym – nie była w stanie zniwelować czy tym bardziej usunąć do końca naturalnych efektów emocji i zachowań pojawiających się przy oglądaniu odważnej erotyki czy pornografii. Sprawa wydaje się jednak złożona, gdyż nie na wywołanie podniecenia czy choćby niezdrowego zaciekawienia widza obliczone zostało *Imperium zmysłów*, ale na uzyskanie pożądanego wrażenia monotonii kolejnych aktów seksualnych, czemu nie przeszkadzała gradacja ich destrukcyjnego charakteru, prowadząca do nieuchronnie fatalnego finału. Tak „zaprogramowany”, co prawda, zaskoczony już na samym początku skrajnym naturalizmem filmu Ōshimy, widz może zorientować się w pewnym momencie seansu, że seksualność sprowadzona tu do czasem wybujałej gry erotycznej, a czasem niezwykle agresywnej wizualnie fizjologii, jest paradoksalnie... nieatrakcyjny i niepodniecający, stanowiąc zaledwie powierzchowną warstwę głębiej ukrytego sensu. *Imperium zmysłów*, jak wiele równie odważnych w sferze pokazywanej seksualności filmów, wzbudzać może u widza poczucie silnego zażenowania. Kognitywiści nazwaliby to efektem „głupiego uśmiechu”. Trudno przecież nie zgodzić się z poglądem, że wspólne oglądanie śmiałych scen erotycznych może wprowadzić u widza kinowego efekt pewnego, różnego pod względem stopnia nasilenia, zmieszania³.

Czy polscy widzowie seansów *Imperium zmysłów* byli zaskoczeni dosłownością scen erotycznych? Z pewnością tak. Czy dla tych widzów był to film pornograficzny? Jeżeli za wyznacznik pornografii przyjmą autentyczność i pełen naturalizm filmowanych aktów seksualnych oraz brak obyczajowej cenzury (przynajmniej w europejskim, a nie japońskim pojmowaniu, o czym będzie mowa później), to *Imperium* należałoby umieścić w tej właśnie kategorii.

Dla oddania sprawiedliwości oceny tego filmu, z perspektywy kilkudziesięciu lat od jego powstania, warto odnieść się do współczesnych definicji pojęcia pornografii. Najprostsza i najlapidarniejsza głosi, że treści pornograficzne to takie, które mają wzbudzać pożądanie seksualne i wspomagać podniecenie⁴. Inna definicja – subiektywno-moralistyczna

² Kuriozalnie brzmi obecnie w kontekście całej skandalizującej legendy *Imperium zmysłów* synopsis tego filmu [zamieszczony na okładce] dołączonego do ilustrowanego tygodnika „Gala” pod egidą „Radia Zet”: „Autentyczna historia szalonej miłości. Zupełnie wyalienowani z otaczającego ich świata kochankowie, poddają się nieustannej pasji zmysłowej namiętności, nie bacząc na nic”. Na okładce filmu w edycji „Gala-kolekcja” (2003) umieszczono co prawda alarmujący czerwony napis „Tylko dla dorosłych”, ale podkreślenie, że jest to prawdziwa, oparta na faktach historia, miało stanowić częściowe chociaż alibi dla dystrybutora. Mogło też pełnić funkcję pewnego rodzaju usprawiedliwienia wobec tych odbiorców, którzy nie poznali dotąd filmu Ōshimy lub znali tylko jego występłą legendę, ale zbulwersowani wprowadzeniem go do oficjalnej, kioskowej sprzedaży mogliby kwalifikować *Imperium zmysłów* jako po prostu pornografię.

³ M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, [w:] *Kognitywna teoria filmu*, red. J. Ostaszewski, współpraca red. A. Helman, I. Ostaszewska, Kraków 1999, s. 232–239. Smith opisuje ekspresję twarzy i mimikę jako niepoddającą się kontroli niepoddawanych odruchów. Reakcja mimowolnego uśmiechu lub pokrywania zażenowania określa jako efekt „głupiego uśmiechu”. Niedobrowolne jest poddawanie się symulacji ekranowej, w której dzieje się coś krepującego czy niepokojącego: „Działa tu jakby «szósty zmysł», mechanizm fizjologiczny, za pomocą którego nieustannie sondujemy znaczenie naszego środowiska. Istotnie, w niektórych wypadkach mimowolny charakter tego procesu prowadzi do nonsensów. [...] scenariusz, na którym opierają się i na który najczęściej powołują się psycholodzy, skazuje, że niemowlę uśmiecha się w odpowiedzi na uśmiech matki. Ponadto wydaje się, że istnieje szereg sytuacji, w których ludzie dorośli dowodzą swojej «niewyartakuowanej» świadomości efektów mimikry afektywnej”.

⁴ L. M. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010, s. 45.

przedstawia pornografię jako utwór o treści doszukujących się lubieżnych intencji twórcy dzieła⁵. Otóż w obu wypadkach takiego pojmowania tego pojęcia film Ōshimy wydaje się niepornograficzny, ponieważ dosłowność i intensywność zaprezentowanych scen erotycznych została natężona do tego stopnia, że wydaje się, iż nie powinna wzbudzać seksualnego podniecenia. *Imperium zmysłów* wywoływało skandale na całym świecie, w Japonii pokazywano tylko silnie ocenzurowaną jego wersję, a w sporej części krajów zachodnioeuropejskich i w Kanadzie był do pewnego momentu zupełnie zakazany z powodu ostentacyjnie prezentowanych „zbliżeń zbliżeń” (ta gra słów wydaje się tutaj jak najbardziej na miejscu), na które filmy oficjalnego nurtu kina nigdy by sobie nie pozwoliły. Jednak *Imperium...* było i pozostaje nadal filmem kontrowersyjnym także z innego powodu – śmiałego w dogłębnosci ujęcia tematu destrukcyjnych konsekwencji erotycznej obsesji. Ta przygnębiająca i pesymistyczna opowieść o dramatycznym procesie zatracania się w szale seksualnych uniesień i kompulsywnych, sadomasochistycznych, wymyślnych praktykach i doznaniach, traktuje przede wszystkim o problemie transgresji cielesności i psychiki, o doświadczeniu skrajności i graniczności pewnego doświadczenia o charakterze egzystencjalnym. Jak zauważył Jasper Sharp:

Bez wątpienia mamy tu do czynienia z czymś więcej niż jedynie paradą obrazów genitaliów, fellatio, scen penetracji oraz legendarnej kastracji pod koniec filmu. To k o n t e k s t [podkr. – P.S.] odgrywa tu znaczącą rolę i być może potrzeba wiedzy o historii, kinie o cenzurze w Japonii, by w pełni docenić, z czym zostajemy skonfrontowani.

Wielu łatwo podchwyciło pomysł, że film Ōshimy był specyficzną reakcją na japońską pornografię filmową, która pojawiła się w tamtym czasie. Snując takie domysły, nie zagłębiano się w takie okoliczności, takie jak restrykcje i konwencje rządzące *pinku eiga* oraz *roman porno*, [odmiany japońskiego kina erotycznego – P.S.] szczególnie te, dotyczące budżetu, cenzury, oczekiwania widowni. Pomijano także kwestie talentu i aspiracji poszczególnych reżyserów, którzy działali na tym polu⁶.

Rozważając problematyczność klasyfikowania *Imperium zmysłów* do kategorii pornografii, Sharp podkreślił, że istotnie, wielu japońskich widzów nie postrzegало dzieła Ōshimy jako filmu nie tylko pornograficznego, lecz także erotycznego, który ma wywołać podniecenie, choć w prezentacji aktu seksualnego jest on niezwykle bezpośredni i dosłowny. Obok dosadnej eksplicytności istotnym aspektem *Imperium zmysłów* jest także i to, że odrzuciło ono tradycyjną dla japońskiego kina erotycznego, wojerystyczną pozycję obserwatora-mężczyzny, na rzecz przyjęcia punktu widzenia kobiecych bohaterek tego filmu⁷.

⁵ Ibidem, s. 46.

⁶ J. Sharp, *Za różową kurtyną. Historia japońskiego kina erotycznego*, tłum. J. Murczyńska, K. Klimek, G. Żuchowska, Warszawa–Kraków 2011, s. 249. W znakomitej, obszernej analizie zjawiska japońskiego kina erotycznego Sharp definiuje na wstępie zjawisko „różowego” kina w tym kraju, pozostającego na granicy tzw. twardej pornografii, odważającej się ukazywać narządy płciowe. Klasyfikacja takich filmów obejmuje o wiele więcej gatunków niż szeroko pojmowane, wspomniane tu *pinku eiga* i *roman porno*. Fenomenem japońskiego kina erotycznego, poza wszystkimi jego szalenie interesującymi kontekstami, jest także i to, że o jego istnieniu, oprócz badaczy kultury japońskiej, przez długi czas w Europie czy w Stanach Zjednoczonych niewiele kto wiedział. Monumentalna praca Sharpa, obejmująca w polskim wydaniu ponad 520 stron *petitem (sic!)* dowodzi jak ważną dziedziną kinematografii japońskiej było i ciągle jest „różowe kino”. Wypada więc jedynie odesłać do lektury *Za różową kurtyną*, ponieważ ograniczenie objętości tego tekstu sprowadziłyby niebezpieczeństwo uproszczeń klasyfikacji, prześlizgnięcia się zaledwie po tradycji tego nurtu filmowego i niedoświetlenia różnorodnych kontekstów.

⁷ Ibidem, s. 250.

Punktem wyjścia dla pełnego odbioru elementem dzieła Ōshimy jest jego warstwa scenariuszowa. Film został oparty na prawdziwej historii głośnej swego czasu sprawy Sady Abe z 1936 roku, która dokonała zbrodni na swoim kochanku. Nie jest to więc dzieło wybujałej, czy wręcz perwersyjnej wyobraźni, ale, chciałoby się rzec, właśnie „film oparty na faktach”. Problem dodatkowy stanowi rozważenie kwestii, czy każda „prawda”, czy też każdy „fakt” zasługuje na artystyczną interpretację i w ten sposób może stanowić alibi dla twórcy. Historia Sady Abe (w tej roli Eiko Matsuda), która w erotycznym zapamiętaniu, prowadzącym do obłąkania, udusiła i dokonała kastracji uwielbianego mężczyzny – Kichizō Ishidy (Tatsuya Fuji), wstrząsnęła opinią publiczną Japonii, znajdując swoje miejsce w tradycji ustnych przekazów. Wcześniej jeszcze, przed realizacją filmu Ōshimy adaptacji tego tematu podjął się Naboru Tanaka w filmie *Kobieta o imieniu Sada Abe* (1975). W roku 1998 Nobuhiko Ōbaishi powrócił do tego samego tematu filmem *Sada*.

Pochodząca z nizin społecznych gejsza Sada znaleziona została pewnego majowego dnia na ulicach Tokio z niepokojąco łagodnym wyrazem twarzy z ukrywanym w torebce odciętym męskim członkiem. Okazało się, że dopuściła się zabójstwa i okaleczenia swojego kochanka i pana zarazem – Kichiego, z którym spędziła ostatni miesiąc, niemal odizolowani od kontaktu z zewnętrznym światem, w miłosnej pustelni swojej sypialni. Z czasem namiętność Sady stawała się coraz bardziej obsesyjna i osiągnęła taki stan, że ostatecznie zapragnęła zawiązać kochankiem całkowicie. Sam incydent, a później proces sądowy, wywołały narodowy skandal i zaprzętały prasę jeszcze długo po uznaniu Sady za winną morderstwa i ostatecznym skazaniu na sześć lat więzienia. Kobietę wypuszczono na wolność w 1940 roku, lecz, co najciekawsze, zarówno w czasie procesu, jak i po odbyciu kary opinia publiczna nie bez sympatii odnosiła się do Sady i jej szokującego czynu. Sharp zinterpretował ten fakt jako reakcję społeczną na feudalną tradycję traktowania kobiety w społeczeństwie Japonii jako formę pewnego „aktu posiadania”, i co ważniejsze, próbę wyzwolenia się z niego:

Można ten związek postrzegać jako układ równorzędnych partnerów, moment wyzwolenia w świecie, w którym społeczeństwo obojętnie przyjmowało istnienie szowinistycznego systemu, spychającego kobietę do roli jednego z elementów inwentarza. Postać Sady Abe została zmitologizowana jako obiekt męskiej fascynacji, ale i źródło zagrożenia, a jednocześnie stała się czymś w rodzaju feministycznej ikony. Sada była kobietą, która przejęła kontrolę nad swym przeznaczeniem i wyszła zwycięsko z walki sił wpisanej w akt seksualny, egoistyczny pościg za indywidualną przyjemnością, zwyczajowo ukryty za drzwiami. Jak wówczas doniosły gazety, przed porzuceniem pozbawionej męskości ciała kochanka Sada napisała jego krwią na zwłokach i prześcieradłach słowa „Sada i Kichi – razem, lecz osobno”⁸.

Dlatego Ōshima wielokrotnie tłumaczył się ze swojej fascynacji zmitologizowaną historią Sady, odrzucając jednocześnie oskarżenia o przypisywaną mu intencję jedynie czy zaledwie epatowania lubieżnością czy obscenicznością. Komentując wytoczenie mu procesu o propagowanie pornografii, deklarował otwarcie, że:

Stoję w radykalnej opozycji do zwyczajowo stawianego w czasie procesów dotyczących złamania artykułu 175 Kodeksu Karnego pytania; „Czy to sztuka czy obsceniczność?” Nie mam najmniejszego zamiaru stwierdzać: „To nie jest obsceniczne” bo to sztuka⁹.

⁸ Ibidem, s. 248.

⁹ Ibidem, s. 248.

W innej zaś wypowiedzi, udzielonej francuskiemu dziennikarzowi, stwierdzającemu, że akcja *Imperium zmysłów* ukazana jest jako nieprzerwany akt miłosny, gdzie jedynie miejsca dwudziestu ośmiu dekoracji, w których się odbywa, zmieniają się zgodnie z pewnym harmonogramem¹⁰, przyznawał się otwarcie do manifestowania artystycznej wizji szaleństwa, które uważał za symptomatyczne dla przedwojennej Japonii. Rezydujący w wyobraźni erotyzm w swojej ekranowej konkretyzacji nie może jednak znaleźć, zdaniem Ōshimy, innego jak eksplicytny wyraz i to najwyżej w powierzchownym ujęciu *Imperium zmysłów* odbierać można jako film pornograficzny: „Chciałem, by gesty i słowa pochodziły z jednego dyskursu, dyskursu seksualnego”¹¹.

Skandalizujące *Imperium zmysłów* było bezpośrednią i logiczną kontynuacją tematów podejmowanych wcześniej przez Ōshimę. Ciało staje się tutaj narzędziem transgresji, jedyną kontrolowaną całkowicie przez jednostkę przestrzenią, którą może ona w pełni dysponować, eksploatować i oddawać. Sam moment miłosnej autodestrukcji jest manifestacją radykalnej, absolutnej wolności¹².

Imperium zmysłów było też pierwszym „na zewnątrz” zrealizowanym przez Ōshimę filmem. Ze względów cenzuralnych reżyser nie mógł również przedstawić w Japonii pełnej wersji *Imperium...* zawierającej najodważniejsze sceny. Na ironię zakrawał przy tym fakt, że w kraju, którego duża część kinematografii (wspomniane wcześniej *pinku eiga* oraz *roman porno*) tak obsesyjnie i bezceremonialnie eksploatuje erotykę na ekranie, niedopuszczalne było zrealizowanie ambitniejszego, choć istotnie niezwykle kontrowersyjnego filmu, podczas gdy setki tytułów bezceremonialnie balansowały na granicy pornografii, a właściwie, biorąc pod uwagę, przytoczone wcześniej jej definicje, w zasadzie ją stanowiły. Dlatego Ōshima zdecydował się na koprodukcję z Francuzem – Anatolem Daumanem, nota bene... polskim emigrantem, który sam swoją rodzinę określał jako ogromną, rosyjsko-polską falę, która przyплыnęła, niesiona nurtem historii do Paryża w epoce jazzu¹³. Tajemnicze okoliczności narodzin pomysłu wspólnej produkcji *Imperium zmysłów* do dziś nie doczekały się pełnego, jednoznacznego wyjaśnienia. Jeżeli jednak przyjąć wersję, przywołaną przez Sharpa, cała rzecz nabiera dodatkowej pikanterii i znowu nie jest pozbawiona polskiego akcentu¹⁴. Film nakręcono w studiu Daiei w Kioto z udziałem wyłącznie japońskiej ekipy realizacyjnej, ale oficjalnie była to produkcja francuska, co więcej – dla pełniejszego uwiarygodnienia udziału strony francuskiej nawet taśmę filmową sprowadzono z Paryża, a niewywołany na miejscu w Japonii „obszerny” materiał wysłano do Europy, by tam poddać go obróbce. Z tego powodu w Japonii można było oglądać tylko wersję „ocenzurowaną”, a pełną w kinach francuskich. Cały ten francuski kontekst znajdzie zresztą później swoje pełniejsze rozwinięcie. Tymczasem w Japonii nad Ōshimą zaczęły zbierać się czarne chmu-

¹⁰ Ibidem, s. 249.

¹¹ Ibidem.

¹² J. Murczyńska, op. cit., s. 5.

¹³ J. Sharp, op. cit., s. 246–247.

¹⁴ Ibidem, s. 247. Według autora do spotkania Ōshimy z Daumanem miało dojść w Paryżu, w drodze powrotnej z Festiwalu w Wenecji, gdzie japoński reżyser prezentował film *Siostra na lato*. Jak wspominał Ōshima: „Dauman zaczął mnie po zamkniętym pokazie filmu w niewielkim miejscu, które nazywało się Club 70. Powiedział: zróbmy razem film, niech to będzie koprodukcja. Film porno. Fabułę i realizację całości zostawiam tobie. Ja za wszystko płacę, to tyle”. Sharp dodaje, że Dauman później zaprzeczył wersji Ōshimy, mówiąc, że nie przypomina sobie, by z jego ust padło słowo „pornograficzny”. Tym jednak torem mogły wówczas iść jego myśli, bowiem krótko później podjął się produkcji skandalizujących *Opowieści niemoralnych* Waleriana Borowczyka, których rozszerzony epizod czwarty wszedł później do kin pod tytułem *Bestia*. Por. K. Kucharski, J. Kri-
stel, *Seks w kinie*, Toruń 1990, s. 63.

ry. Zarzucono mu realizację i upowszechnianie pornografii ze słynnego w tym kraju artykułu 175 Kodeksu Karnego, na podstawie którego już w latach 60. sądzony był inny japoński reżyser – Tensuji Takechi¹⁵. Najciekawsze, jeżeli idzie o *casus* oskarżenia Ōshimu było to, że jego podstawą nie stał się sam film, ale towarzysząca mu książka zawierająca scenariusz, kilka esejów Ōshimy i kilkudziesiąt fotosów z filmu.

Cała sprawa związana z zarzuceniem Ōshimie szerszenia pornografii miała swój dodatkowy kontekst związany z postawą samego twórcy, jak i, paradoksalnie, udziałem w całym przedsięwzięciu producenta francuskiego. Ōshima udzielił wcześniej poparcia Takechiemu; znane też były wszystkim jego nonkonformistyczne, lewicujące poglądy, co nie sprzyjało przychylnemu *publicity* w politycznych kręgach Japonii. Sam film posiadał co prawda oficjalny francuski, wręcz poetycko brzmiący tytuł – *L'empire des sens* i angielską wersję – *In the Realm of Senses*, ale w wersji japońskiej zatytułowano go niewybrednie *Ai no korida*, co można przetłumaczyć jako *Miłosną corridę*. Wszystkie te razem względy zadecydowały o postawieniu reżyserowi zarzutu upowszechniania pornografii. Cała sprawa skończyła się w miarę pomyślnie dla Ōshimy, ale nie ryzykował już tak bardzo w swoich dwóch kolejnych filmach – *28 lat utraconego na Guam życia Shoichiego Yokoia* (1977), a tym bardziej – w zrealizowanym w rok później *Imperium namiętności*.

Drugie *Imperium* miało być również dramatem erotycznym. Film opowiada historię dwojga nieszczęśliwych z powodu uwikłania w zależności i konflikty społeczne i dopuszczających się zbrodni kochanków – Toyojiego i Małej Seki. Również i w tym filmie Ōshima postanowił przedstawić swój komentarz na temat krzywdzącego, ograniczającego wolność jednostki wpływu pozycji społecznej. Oba tytuły łączy też temat związku Erosa z Tanatosem oraz postać głównego wykonawcy – Tatsuyi Fujiego. Na tym jednak podobieństwa się kończą, dlatego trudno uznać ten film za drugą część dylogii, czy też kontynuację filmu z 1976 roku. Dla niektórych krytyków jest to po prostu japoński *remake* klasycznego tematu – *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*¹⁶. *Imperium namiętności*, uważany za bardziej konwencjonalny i mniej głęboki od *Imperium zmysłów*, miał już swoją oficjalną dystrybucję na polskich ekranach pod koniec lat 70. Ta druga opowieść – o tragicznej miłości prowadzącej do zbrodni i o „zemście z za grobu” owiana jednak została aurą wielkiego skandalu z 1976 roku. Chociaż oprócz nieoficjalnych pokazów *Imperium zmysłów* nieznanie było polskim widzom, wiele informacji i tak przeciekło, czyniąc w ten sposób (zamierzoną czy też nie) reklamę filmowej opowieści o Toyoji i Seki.

Oryginalny francuski tytuł *Imperium zmysłów* – *L'empire des sens* odczytywany bywa jako bezpośrednie nawiązanie do wydanej w 1970 roku książki Rolanda Barthes'a *L'empire des Signes* (*Imperium znaków*). Praca Barthes'a to próba zdania przez niego relacji na poziomie tekstu pisanego z wizyty w Japonii, gdzie jego status zagubionego w obcej kulturze cudzoziemca ogranicza jakąkolwiek próbę dotarcia do obiektywnej prawdy:

Opisując ten obcy świat przepływających znaków i symboli przy pomocy czysto symbolicznej formy, jaką są słowa, Barthes celowo na pierwszy plan wysuwa obcość tego, co usiłuje opisać. Zwraca zarazem uwagę na rolę zarówno autora, jak i czytelnika, którzy podejmują próbę

¹⁵ J. Sharp, op. cit., s. 246.

¹⁶ Sharp pisze o *Imperium namiętności* jako o *Listonoszu*... w wersji *kaidan*, i dodaje, że wszelkie podobieństwa tego „niespecjalnie interesującego” filmu do *Imperium zmysłów* ograniczają się do tytułu i obsadzenia w głównej roli Fujiego, natomiast kilka pełnych namiętności scen miłosnych nie spotkało się już z tak intensywną reakcją jak wcześniejsze dzieło. J. Sharp, op. cit., s. 256–257.

rekonstrukcji tego świata w swojej wyobraźni. Filozof szczególnie nacisk kładzie na to, że dostęp do japońskiej „rzeczywistości” leży poza zasięgiem człowieka Zachodu, obciążonego przedśladami i strukturami myślenia właściwymi cywilizacji zachodniej. Ten bagaż sprawia, że może on obcą rzeczywistość jedynie „uzachodniać”, przykładając do niej zachodnie koncepcje. Jedynie na poziomie znaków i fantazji można się zbliżyć do realnej „prawdy” o Japonii.

Podobnie jak Barthes próbuje opisać rzeczywistość za pomocą znaków, tak Ōshima stara się ją wyrazić przez zmysłowy język kina, język, którego widz najpierw doświadcza, by dopiero później poddać go interpretacji. Tym samym uwypukla to, że Sada i Kichi wycofują się z czysto racjonalnego świata ku własnemu, prywatnemu, niezapśredniczonemu imperium zmysłów, co ostatecznie niszczy ich oboje. Słowo „imperium” [...] ujawnia w tym świetle istotne konotacje, które Ōshima wykorzystuje¹⁷.

Nagisa Ōshima, nazywany Pasolinim kina japońskiego, był zawsze reżyserem odważnym, bezkompromisowym i niemal programowo kontrowersyjnym. Dotyczyło to przede wszystkim wyborów tematów, wśród których znalazły się też ostre, jasno zarysowane starcia na granicy polityki, tradycji i obyczajowości społeczeństwa Japonii. Jeżeli jednak Ōshima był autorem czy współautorem japońskiej „nowej fali”, to tworzył ją nie tyle w szale uniesień, ale w praktyce dobrze zaprogramowanego, lewicującego stylu.

Ōshima – urodzony w 1932 r. w Kioto, wywodzący się z feudalnej rodziny, syn dobrze wykształconego urzędnika, posiadający w rodowodzie wieloletnią, konserwatywną tradycję rodzinną tzw. starej Japonii, nieoczekiwanie zwrócił się ku marksizmowi. Czy i w jakim stopniu wpłynęło to na myślenie o filmie? Na początku lat 50., po okresie amerykańskiej okupacji gospodarka Japonii z trudem stawiała na nogi, a młodego Ōshimę zaczęła interesować działalność studenckich organizacji politycznych, kontestujących obecność amerykańskich służb wojskowych i „czerwone czystki”, dokonujące się na skutek zimnowojennej polityki. W takiej atmosferze wykuwała się świadomość polityczno-społeczna młodego Ōshimy. Krytykował on młodych twórców, próbujących podążać utartymi, bezpiecznymi koleinami kina klasycznego spod znaku Yasujiro Ozu. Dostrzegając, że treść ich filmów podszyta jest konserwatywnym, ksenofobicznym i antydemokratycznym przekazem, upatrywał w kinie szansy na dokonanie przemiany w społeczeństwie japońskim; film miał być formą aktywizmu, sposobem na nieustanne podważanie *status quo*¹⁸.

Wybór na temat filmu historii Sady Abe pozostawał więc w zgodzie z przekonaniem okresu młodości Ōshimy. W kontekście świata, który otacza Sadę i Kichiego, irracjonalne zachowanie obojga kochanków może wydawać się ich wybawieniem. Szaleństwo kochanków można w ten sposób interpretować jako osobisty refleks szaleństwa stojącego u progu wojny Japonii. W takiej atmosferze dojrzewały starsze od Ōshimy pokolenie twórców konserwatywnego japońskiego kina, z którym zresztą otwarcie walczył. Napięcie militarne i społeczny niepokój dawały się odczuwać także w sferze kinematografii tego okresu¹⁹. Sprawa Sady miała przecież miejsce zaledwie kilka miesięcy po zamachu wojskowym, który przeszedł do historii jako incydent *ni-ni-roku* (dwa-dwa-sześć – od daty 26 lutego 1936 r.), kiedy to 1400 żołnierzy zajęło kilka ważnych budynków rządowych w centrum Tokio i zamordowanych zostało kilku ważnych polityków. Japonia przygotowywała się w ten sposób

¹⁷ Ibidem, s. 252.

¹⁸ J. Murczyńska, op. cit., s. 1.

¹⁹ J. I. Anderson, D. Richie, *The Japanese Film: Art. And Industry* with a foreword by Akira Kurosawa, Ch. E. Tuttle Company, Rutland Vermont & Tokyo Japan 1959, s. 148–150.

do inwazji na kontynent azjatycki, co w konsekwencji doprowadzić miało wkrótce ten kraj do ruiny. Sharp skłonny jest dostrzegać w atmosferze owego symptomu zbiorowego szaleństwa najistotniejszy może powód indywidualnego szaleństwa Sady i Kichiego:

[...] obrazy imperialnych żołnierzy maszerujących ulicami kilkakrotnie pojawiają się w filmie Tanakiego [*Kobieta o imieniu Sada Abe* – P.S.] Bohaterowie z zaciekawieniem obserwują paradę wojsk z okna hotelowego pokoju, lecz nie towarzyszy temu żaden komentarz. Ōshima wykorzystuje ten motyw jedynie raz, w scenie, gdy Kichi przemierza ulicę, pogrążony we własnych (prawdopodobnie erotycznych myślach, z lekkim uśmiechem na twarzy, najwyraźniej nieświadomy przemarszu zmierzających w przeciwnym kierunku żołnierzy, którzy są pozdrawiani przez ludność. Jeśli Kichi jest szalony z miłości, scena ta przywodzi na myśl stwierdzenie Fryderyka Nietzschego: „Obłąd u jednostki jest czymś rzadkim – atoli u grup, stronnictw, ludów i epok regułą”²⁰.

W obszernym opracowaniu poświęconym kinematografii japońskiej *Images du Cinéma Japonais* Max Tessier nazwał *Imperium zmysłów* najwybitniejszym japońskim filmem erotycznym²¹. Wprowadzenie do *Images...* napisał sam Nagisa Ōshima, na okładce znajduje się barwny fotos z *Imperium zmysłów*, przedstawiający ubraną w kimono Sadę, duszącą Kichiego jedwabną szarfą, natomiast w sekcji poświęconej samemu filmowi – zdjęcia o wiele odważniejsze. Egzemplarz, którym dysponuję, Max Tessier dedykował Bolesławowi Michalkowi z podkreśleniem, że jest to ujęcie historii japońskiego kina *nippo-française* – z perspektywy Francuza. Historia zatoczyła w ten sposób koło; film który powstał dzięki udziałowi francuskiego producenta, dzięki czemu okazał się taki właśnie, a nie inny, doczekał się pełnej uznania analizy ze strony francuskiego krytyka.

Jagoda Murczyńska w przytaczanym tutaj tekście *Rewolucja w imperium*, przybliżającym twórczość zmarłego Nagisy Ōshimy pisała:

Czołowy twórca japońskiej nowej fali miał rzadką umiejętność łączenia głębokiego zaangażowania z krytycznym dystansem, umiał także swobodnie operować dokumentalnym realizmem i efektowną stylizacją. Dzięki temu jego filmy są intelektualnym i emocjonalnym wyzwaniem o imponującej sile rażenia²².

Niestety, należy uświadomić sobie smutny fakt, że wyłączając badaczy kina i głębiej zainteresowanych kulturą japońską odbiorców, dorobek autora *Imperium zmysłów* pozostanie w Polsce nieznanym i że istotnie pozostanie on w pamięci jako reżyser „skandalu seksualnego” i „filmu z Davidem Bowie”. Gdyby jednak poprzestać zaledwie na „rewolucji w imperium”, jaką okazało się *Imperium zmysłów* – film ciągle kontrowersyjny i wywołujący gorące dyskusje na temat artystycznych granic kina, poza którymi rozciąga się, krępujące nie tylko dla przeciętnego odbiorcy, lecz także niełatwe do ogarnięcia dla badacza w kategoriach dyskursu estetycznego czy ideologicznego terytorium pornografii, ten właśnie film Ōshimy ciągle będzie uważany za rewolucję – już poza imperium.

²⁰ J. Sharp, op. cit., s. 252–253.

²¹ M. Tessier, *Images du Cinéma Japonaise, Introduction de Nagisa Oshima*, Paris 1981, s. 150–151.

²² J. Murczyńska, op. cit., s. 1.