



Studia
Filmoznawcze
42
Wrocław 2022

Szymon Szeszuła

ORCID: 0000-0002-8897-4111

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PROBLEMATYKA ANTROPOLOGICZNA W FILMIE *PORNOGRAF* IMAMURY SHŌHEIA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.42.7>

WSTĘP

Niniejszy artykuł jest próbą interpretacji filmu *Pornograf* (*Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyūmon*, Japonia, 1966) Imamury Shōheia w odniesieniu do poruszanych w dziele kwestii antropologicznych i filozoficznych. Imamura w trwającej prawie pół wieku karierze realizował kino wyraźnie odwołujące się do zagadnień ówczesnej humanistyki, którą w oryginalny sposób przetwarzał oraz, nierzadko, reinterpretował¹. W kontekście omawianego filmu najważniejszym punktem odniesienia będzie pojęcie kazirodztwa, które w dwudziestowiecznej antropologii i filozofii zyskało olbrzymie znaczenie.

Krótki przegląd rozważań tak ważnych dla tematyki kazirodztwa myślicieli jak Zygmunt Freud i Georges Bataille pozwoli nam lepiej zrozumieć źródła refleksji Imamury. Szczególne powinowactwo łączy japońskiego reżysera z koncepcjami Bataille'a. Autor *Historii erotyzmu* zapisał się w dziejach filozofii głównie za sprawą pojęcia transgresji, która oznacza niepowstrzymany ruch przekraczania i jednocześnie potwierdzania granic świata ludzkiego². Problem łamania przez jednostkę zakazów spajających społeczeństwo oraz związanych z tym konsekwencji znajduje się w centrum artystycznych poszukiwań Imamury.

¹ D. Desser, *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington-Indianapolis 1988, s. 122.

² P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Łódź 2006, s. 22.

IMAMURA, CZYLI JAPOŃSKI KLASYK

Imamura Shōhei urodził się 15 września 1926 roku w Tokio jako najmłodszy syn z czworga rodzeństwa. Jego rodzina wywodziła się z klasy średniej, ojciec pracował jako laryngolog w prywatnej klinice. Dostatnie dzieciństwo przerwała wojna, w wyniku której rodzina Imamurów straciła na jakiś czas swoją uprzywilejowaną pozycję. Wbrew pozorom powojenną deklasację reżyser wspominał ze szczerą melancholią:

Miałem 18 lat, gdy cesarz ogłosił w radiu naszą klęskę. To było fantastyczne. Nagle wszystko stało się wolne. Mogliśmy mówić o naszych prawdziwych myślach i uczuciach bez skrywania czegokolwiek. Nawet seks stał się wolny, a czarny rynek był czymś wspinałym³.

Po wojnie studiował historię Zachodu na Uniwersytecie Waseda (jap. Waseda Daigaku), ale od początku „zaniedbywał naukę na korzyść teatru studenckiego oraz radykalnej polityki”⁴. Wielkie wrażenie na niezdiscyplinowanym studencie historii zrobił film *Pijany anioł* (*Yoidore tenshi*, Japonia, 1948) Kurosawy Akiry — w wywiadzie udzielonym Nakacie Toichiemu stwierdził, iż „gangstera, granego przez Mifune Toshirō oceniałem jako niesamowicie autentycznego — podobne postaci spotkałem wcześniej na czarnym rynku”⁵. To właśnie o pracy z zatrudnionym w wytwórni Tōhō Kurosawą marzył przyszły reżyser *Ballady o Narayamie*⁶, jednak na skutek strajków wewnątrz przedsiębiorstwa podjęcie współpracy okazało się niemożliwe. W 1951 roku został przyjęty na posadę asystenta reżysera w wytwórni Shōchiku. Terminował tam u samego Ozu Yasujirō, z którym zrealizował trzy filmy, w tym legendarną *Tokijską opowieść* (*Tōkyō monogatari*, Japonia, 1953). W tamtym czasie Imamura nie doceniał możliwości nauki od mistrza japońskiego kina, jednak po latach zmieniła się nieco jego perspektywa i przyznawał, że to właśnie w czasie kręcenia filmów ze słynnym reżyserem nauczył się podstaw sztuki filmowej⁷. Co więcej, podczas asystentury zrozumiał, jakich filmów nie chce robić — konserwatywne, wywodzące się z ducha estetyki japońskiej filmy autora *Późnej wiosny* (*Banshun*, Japonia, 1949) są swoistą antytezą kina Shōheia Imamury.

Młody reżyser zdecydowanie większym autorytetem darzył mniej znanego Kawashimę Yūzō, o którym w poświęconej mu pracy pt. *Mój nauczyciel* (*Watashi no sensei*, 1969) pisał:

³ Cyt. za: N. Kim, *Shōhei Imamura*, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/imamura/> (dostęp: 2.02.2022).

⁴ *Ibidem*.

⁵ T. Nakata, *Imamura interview*, [w:] *Shohei Imamura*, red. J. Quandt, Toronto 1997, s. 111.

⁶ D. Ritchie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Tokyo 2005, s. 186.

⁷ T. Nakata, *op. cit.*, s. 112.

Wczesny bunt Kawashimy przeciwko włodarzom Shōchiku jest właśnie powodem, dla którego młodzi ludzie raz jeszcze zainteresowali się jego twórczością. Można powiedzieć, iż ucieleśniał on Nową Falę lata przed jej wyłonieniem się⁸.

W 1954 roku obaj opuścili dotychczasowe miejsce zatrudnienia i przenieśli się do innego giganta przemysłu filmowego — Nikkatsu. Imamura objął tam początkowo posadę asystenta i scenarzysty. Za największe osiągnięcie pierwszych lat pracy w nowej wytwórni z pewnością należy uznać współautorstwo scenariusza do *Słońca w ostatnich dniach szogunatu* (*Bakumatsu taiyōden*, Japonia, 1957) Kawashimy, czyli klasycznego dzieła, które krytycy z opiniotwórczego czasopisma „Kinema junpō” w 1999 roku uplasowali na piątym miejscu w rankingu najlepszych filmów w historii japońskiego kina⁹. Rok po sukcesie *Słońca* zadebiutował obrazem *Skradzione pożądanie* (*Nusumareta yokujō*, Japonia, 1958), jednak często jego pierwsze cztery dzieła traktowane są jako „filmy na zlecenie”, za wyklarowanie się zaś autorskiego stylu Imamury przyjmuje się *Wieprze i okręty* (*Buta to gunkan*, Japonia, 1961)¹⁰.

Film z 1961 roku to satyryczny portret życia w okupowanym kraju, podkreślający demoralizujący wpływ amerykańskich baz wojskowych. Obecność obcego wojska wcale nie temperuje przegranych, wręcz odwrotnie, przyczynia się do rozkwitu nielegalnego handlu i stręczycielstwa. Reżyser otrzymuje groteskowy efekt w wyniku kontrastowych zestawień — na przykład w pierwszej scenie kamera pokazuje sylwetki prostytutek i pijanych żołnierzy, w tle natomiast rozbrzmiewają pierwsze takty amerykańskiego hymnu. W kolejnym dziele pozostanie wierny animalistycznej metaforyce — *Kobieta owad* (*Nippon konchūki*, Japonia, 1963) to historia kobiety mierzącej się z przeciwnościami losu. *Nieczyste pożądanie* (*Akai satsui*, Japonia) z 1964 roku opowiada natomiast o miłosno-nienawistnej relacji, jaka połączyła młodą mężatkę z gwałcicielem. Był to ostatni film, który zrealizował dla Nikkatsu.

W 1966 roku założył niezależną wytwórnię Imamura Productions, odpowiadającą za produkcję większości jego późniejszych utworów. Rozpoczyna od realizacji *Pornografa*, następnie kręci eksperymentalny paradokument *Zniknął człowiek* (*Ningen jōhatsu*, Japonia, 1967), ujawniając swoje poglądy na temat prawdy w filmie, w którą niespecjalnie wierzył. Mówił: „fotografując rzeczywistość i zestawiając poszczególne jej składniki, tworzymy w istocie fikcję”¹¹. Trzeci film wyprodukowany we własnej wytwórni — *Głębokie pożądanie bogów* (*Kamigami no fukaki yokubō*, Japonia, 1968) — to swego rodzaju „piękna katastrofa”. Doceniony przez

⁸ S. Imamura, *My Teacher*, [w:] *Japanese Kings of the B's*, Rotterdam 1991. Cyt. za: D. Ritchie, *op. cit.*, s. 186.

⁹ *Hōga ōrutaimu besuto 100*, <http://mycinemakan.fc2web.com/movie2/best100b.htm> (dostęp: 2.02.2022).

¹⁰ T. Nakata, *op. cit.*

¹¹ Cyt. za: S. Janicki, *Film japoński*, Warszawa 1982, s. 154.

krytyków, nie spotkał się z zainteresowaniem wśród widzów, doprowadzając nowo powstałe przedsiębiorstwo na skraj bankructwa. Na kolejne fabularne dzieło Imamury przyjdzie czekać ponad dziesięć lat.

Jasper Sharp lata siedemdziesiąte w twórczości reżysera opisywał jako czas „odkrywania dokumentalnej formy [...] w serii filmów, dotyczących problemu japońskiej tożsamości i historii”¹². Powrót do filmu aktorskiego nastąpił w 1979 roku i od razu przypieczętowany został sukcesem. Za *Wyrok należy do nas* reżyser otrzymał nagrodę Japońskiej Akademii Filmowej. Kolejne dwa utwory były remake’ami słynnych dzieł z końca lat pięćdziesiątych — osadzony w realiach epoki Meiji (1868–1912) film *Co za radość* (*Ee janai ka*, Japonia, 1981) opowiadał historię znaną ze *Słońca w ostatnich dniach szogunatu* Kawashimy, natomiast ekranizacja *Ballady o Narayamie* (*Narayama bushiko*, Japonia, 1983) raz jeszcze przypomniła literackie arcydzieło Fukazawy Shichirō — wcześniej, w 1958 roku, zrobił to Kinoshita Keisuke. *Ballada o Narayamie* otrzymała Złotą Palmę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes i utwierdziła pozycję Imamury jako jednego z najważniejszych japońskich reżyserów. Cztery lata później autor powrócił do formuły czarnej komedii, realizując *Zegen* (Japonia, 1987), czyli oparty na faktach film poświęcony działalności Muraoki Iheijiego, który w czasie drugiej wojny światowej organizował domy publiczne dla japońskich żołnierzy. Przy tematyce wojennej, tym razem bez satyrycznych wstawek, zostaje także kolejny film, *Czarny deszcz* (*Kuroi ame*, Japonia, 1989), opowiadający historię rodziny poszkodowanej w wyniku zrzucenia bomby atomowej na Hiroszimę.

Przez następne osiem lat reżyser nie zrealizował żadnego filmu. W 1997 roku nakręcił *Węgorza* (*Unagi*, Japonia), za którego otrzymał drugą w karierze Złotą Palmę. Wstąpił tym samym, jako jedyny Japończyk, do elitarnego grona reżyserów dwukrotnie uhonorowanych tą nagrodą. W *Węgorzu* Imamura przedstawia historię Yamashity Takurō (Yakushō Kōji), mężczyzny, który w afekcie morduje żonę i jej kochankę, za co trafia na osiem lat do więzienia. Po wyjściu na wolność stara się ułożyć sobie życie na nowo, a tytułowy węgorz jest jego powiernikiem, a także rodzajem pomostu łączącego obecne życie z traumatyczną przeszłością. Po canneńskim tryumfie zrealizuje jeszcze tylko dwa filmy pełnometrażowe: *Doktora Akagi* (*Akagi sensei*, Francja-Japonia, 1998) oraz *Ciepłą wodę pod Czerwonym Mostem* (*Akai hashi no shita no nurui mizu*, Francja-Japonia, 2001), które okazały się zdecydowanie mniej posępne niż reszta jego filmografii. Zwieńczeniem kariery był udział w międzynarodowej produkcji *11.09.01* (*11'09''01 September 11*, Francja et al., 2002), w której odpowiadał za wyreżyserowanie ostatniej noweli. Imamura Shōhei zmarł 30 maja 2006 roku w Tokio, zrealizowawszy w czasie trwającej prawie pół wieku kariery blisko dwadzieścia filmów pełnometrażowych.

¹² J. Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Plymouth 2011, s. 94.

ZAKAZ KAZIRODZTWA

Donald Ritchie wśród dystynktywnych cech twórczości Imamury wymienia między innymi zainteresowanie antropologią oraz tematem kazirodztwa¹³. Wielkie osiągnięcia antropologii w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rzuciły nowe światło na kształtowanie się struktur społecznych i norm etycznych, wywierając mocny wpływ na artystów tego okresu. Tadao Sato, słynny japoński historyk filmu, twierdzi, że Imamura zajmuje szczególne miejsce w tym wielkim, pokoleniowym, zwrocie ku naukom o człowieku — wspólnie ze scenarzystą Keijim Hasebe udało mu się wykreować alegoryczną przestrzeń, w której zainteresowania naukowe i inspiracje artystyczne wzajemnie na siebie oddziałują. O ich współpracy pisał:

Zainteresowanie Imamury antropologią kultury, a Hasebe surrealizmem okazały się bardzo szczęśliwe dla filmów, które powstały z tej współpracy. Surrealista dostrzega u źródeł wszelkiej ludzkiej działalności tłumione, zakazane pragnienia i chce je swą sztuką wyzwolić. Antropolog bada mechanikę tworzenia się organizmów społecznych i procesy ograniczania pierwotnych pragnień ludzkich w miarę wzrostu cywilizacji. Trudno więc o konflikty bardziej istotne: wiążą się one z tymi momentami w historii ludzkości, w których możemy obserwować narodziny moralności i początki jej funkcjonowania w ludzkiej zbiorowości¹⁴.

Pierwszą z cech wymienionych przez Ritchiego doskonale obrazuje pominięta w polskim tłumaczeniu część oryginalnego tytułu *Pornografa* (*Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyūmon*, 1966), którą przetłumaczyć moglibyśmy na *Wprowadzenie do antropologii (jinruigaku nyūmon)*. Natomiast w swoim poprzednim filmie zatytułowanym *Nieczyste pożądanie* (*Akai satsui*, Japonia, 1964) Imamura bezpośrednio nawiązał do książki *Eros i cywilizacja* (*Eros and Civilization*, 1955) Herberta Marcusego — niemiecki filozof, odwołując się do marksizmu i freudyzmu, przedstawił w niej krytykę kapitalistycznego społeczeństwa, w którym seksualność zostaje wyparta w procesie zwiększania produktywności¹⁵. Antropologiczne ambicje przepełniają także *Głębokie pożądanie bogów* (*Kamigami no fukaki yokubō*, Japonia), film zrealizowany w 1968 roku, który w oczach reżysera był „wielkim zbiorem [...] przypominającym japońskie legendy”. Imamura opowiada w nim historię rodziny Futori, zamieszkującej jedną z małych wysp — Kuragejimą w archipelagu Riukiu. Życie mieszkańców regulują rytm przyrody oraz pradawne wierzenia i zwyczaje. Pamiętając o patriarchalnej organizacji społecznej (na czele wioski stoi starzec) oraz szamańskich praktykach obrzędowych, stosunki panujące na wyspie można nazwać archaicznymi, bliskimi czasom mitycznym. Intryga organizująca fabułę swoją problematyką przypomina legendarne podania i traktuje o kazirodczym związku Nekichiego Futori (Rentarō Mikuni) i jego siostry Uty (Yasuko Matsui).

¹³ D. Ritchie, *Notes for a study on Shohei Imamura*, [w:] *Shohei Imamura*, s. 12.

¹⁴ T. Sato, *Filmy, o których się mówi: „Pragnienie bogów”*, „Film” 1969, nr 8, s. 3.

¹⁵ H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998, s. 59–60.

Zakazany związek sprowadził na wioskę karę w postaci klęski nieurodzaju, a także rzucił na brzeg wyspy olbrzymi głaz, do którego przykuto łańcuchem zuchwałego wiarołomcę. Tłem przedstawianych wydarzeń są pieśni śpiewane przez miejscowego barda. Przypomina on mit założycielski Kuragejimy, według którego wyspa powstała z kazirodczego związku bogów, w wyniku ich głębokiego pożądania. W oczach społeczności rodzeństwo zostaje ukarane za swą pychę — ich czyn traktowano jako próbę naśladowania bogów.

Przed przystąpieniem do analizy *Pornografa* warto przyjrzeć się antropologicznym i filozoficznym wyjaśnieniom tego osobliwego zjawiska. Zakaz kazirodztwa rozsądza dychotomiczny podział na naturę i kulturę — jest uniwersalny, a jednak społecznie ustanowiony, przez co przynależy do porządku zarówno naturalnego, jak i normatywnego. Jego funkcją jest wyznaczenie każdemu człowiekowi zbioru osób, z którymi może stworzyć usankcjonowany prawem związek małżeński. Spośród wielu wytlumaczeń kazirodztwa potocznie uznawany jest argument biologistyczny — zakaz został wprowadzony z powodów czysto pragmatycznych, by zapobiegać towarzyszącym kazirodztwu chorobom genetycznym. Dla wielu badaczy jest to wyjaśnienie całkiem anachroniczne, rzutuące współczesną wiedzę medyczną na horyzont poznawczy ludzi pierwotnych¹⁶. Ciekawą interpretację zjawiska na początku XX wieku zaproponował Zygmunt Freud, który pytał nie tylko o powody zaistnienia fenomenu kazirodztwa, lecz także starał się dociec ich źródła. W opublikowanej w 1913 roku pracy *Totem i tabu* sformułował hipotezę hordy pierwotnej, na której czele stał wszechwładny ojciec, najsilniejszy samiec w grupie¹⁷. Aby utrzymać swoją potęgę, wprowadził wiele sankcji, łącznie z trudnym do zaakceptowania zakazem kazirodztwa, odłączającym innych członków stada od możliwości krzyżowania się wewnątrz zamkniętej społeczności hordy. Pozostający we władzy ojca synowie w końcu zbuntowali się i zabili pierwszego patriarchę, zastępując organizacją klanową system hordy pierwotnej. Synowskie porządki przyniosły zmianę w kwestii integralnej dla plemiennej zbiorowości — absolutny zakaz kazirodztwa wyparty został bardziej skomplikowanymi strukturami egzogamicznymi, w ramach których preferowane są tak zwane małżeństwa kuzynów przeciwnych. Dręczeni wyrzutami sumienia synowie wprowadzają zaledwie modyfikację w rozumienie elementarnych struktur pokrewieństwa, nie znoszą zakazu. Obraz ojca powraca w postaci totemu i prawa¹⁸.

¹⁶ Zob. więcej K. Pomian, *Słownik pojęć antropologii strukturalnej Lévi-Straussa*, [w:] C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 365–372.

¹⁷ Hipoteza hordy pierwotnej, podobnie jak doszukiwanie się genezy religii w totemizmie, spotkała się z miazdzącą krytyką etnologów i antropologów. Trzeba jednak pamiętać, że wiele koncepcji Freuda ma wielką wartość, gdy rozpatrujemy je w kategoriach obrazu — na przykład kompleks Edypa szokuje tylko wtedy, gdy tłumaczymy go dosłownie, zamiast przyjąć bardziej alegoryczną wykładnię. Zob. więcej M. Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 11–23.

¹⁸ Zob. więcej P. Dybel, *Freuda sen o kulturze*, Warszawa 1996, s. 10–14.

Przyglądając się teorii austriackiego psychoanalityka, dostrzegamy następującą myśl: już w czasach prehistorycznych obowiązywał zakaz kazirodztwa, który początkowo przypieczętowywał supremację najsilniejszego samca, by następnie ewoluować w system lepiej zaspokajający potrzebę prokreacji. Punktem węzłowym ludzkiej cywilizacji jest zabójstwo przywódcy hordy — ów mord rytualny wznosi plemię na wyższy poziom organizacji politycznej. Freud skupia się na kulturotwórczym wymiarze transgresji dokonanej przez synów, traktując ewolucję zakazu kazirodztwa (egzogamia to jeden z jej rodzajów) jako moment dziejowy, a nie najistotniejszy dla rodzaju ludzkiego skok jakościowy, polegający na przejściu od zwierzęcia do człowieka. Do drugiego sposobu myślenia stosuje się Georges Bataille, który kwestii incestu poświęcił osobny rozdział *Historii erotyzmu*.

Francuski filozof stawia tezę, że „esencja człowieczeństwa zawiera się w zakazie kazirodztwa i w darze z kobiet, będącym tegoż zakazu konsekwencją”¹⁹. Nie-samowitość odrzucenia incestu zawiera się w jego absolutnej nieintuicyjności — ludzkość z niewytłumaczalnych w gruncie rzeczy przyczyn rezygnuje z kontaktów seksualnych z najbliższymi, postanawia wznieść się ponad rozwiązania najprostsze. W pewnym momencie (Bataille nie lokalizuje go w czasie) „synowie” powzięli ważną decyzję, by od tej pory ekonomią rządzącą rozdziałem kobiet wśród mężczyzn była zasada daru. „Chodzi tutaj — pisze — w ostatecznym rozrachunku o hojność, o organiczną komunikację w ramach ograniczonej liczebnie społeczności”²⁰ — oddając córkę innemu mężczyźnie, liczę na podobny ruch z jego strony. Przeskok ze zwierzęcości w człowieczeństwo odbył się zatem jako skutek negacji zaborczości, przekroczenie sfery partykularnych interesów na rzecz zgodnego współistnienia grupy (egzogamia zacieśnia związku w społeczności). Bataille dopatruje się w tym działania swoiście ludzkiego, albowiem „rezygnacja z bliskiego krewnego — samoograniczenie się kogoś, kto wzbrania sobie należącej doń własności — określa postawę ludzką, która jest przeciwieństwem zwierzęcej zachłanności”²¹. Transgresja tabu kazirodztwa jest obok zabójstwa najbardziej niszczycielskim rodzajem przekroczenia, ponieważ uderza w fundament stosunków społecznych. W filmach Imamury widać, że ta „ostateczna” transgresja zawsze prowadzi do zatraty podmiotu przekroczenia — nie inaczej rzecz tę przedstawiał Bataille.

NIEMOŻLIWA TRANSGRESJA

Pornograf to, podobnie jak wiele innych dzieł Imamury, luźna adaptacja książki popularnego współczesnego pisarza. Pierwowzorem filmu była wydana w 1963

¹⁹ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 66.

²⁰ *Ibidem*, s. 48.

²¹ *Ibidem*, s. 69.

roku powieść Akiyukiego Nosaki pod tym samym tytułem²². W ekranizacji Imamury powieść została poddana daleko idącej rekontekstualizacji — reżyser uwydatnił autoteliczne wątki związane z kręceniem filmów, w powieści jeden z pobocznych wątków²³. Główny bohater, Yoshimoto „Subu” Ogata, utrzymuje się z kręcenia i sprzedaży amatorskich filmów pornograficznych, a więc wykonuje czynność zyskową, ale obłożoną społecznym tabu i prawnie zakazaną. Nie o zysk jednak tutaj chodzi, lecz pracę dla dobra ludzkości — Subu twierdzi, że jego zadaniem jest zatrzymanie dehumanizującej maszyny nowoczesnej cywilizacji. W tym celu musi odczarować wstydlivy temat pornografii i co za tym idzie zmienić podejście do erotyzmu. Tytułowy bohater nie widzi powodów, by dalej spychać ten rodzaj działalności człowieka na margines i obciążać go niepotrzebnymi, obłudnymi zakazami. Aby zrealizować swój cel, będzie musiał przebić się nie tylko przez skorupę rygorystycznej moralności współczesnych, ale także czeka go rozprawa z bezideową konkurencją, dla której pornografia to tylko potencjalne źródło łatwego zarobku. Prowadząc w Osace mały sklep z „narzędziami chirurgicznymi” (w gruncie rzeczy są to głównie erotyczne akcesoria, w tym także „zestaw do przywracania dziewictwa”), musi zważać na kontrolę policji i wyłudzenia ze strony yakuzy. Gotów jest jednak kontynuować działalność, którą można odczytywać w kontekście Bataille’owskiej transgresji. Subu łamie zakazy postawione przez opresjonującą społeczność w imię własnej suwerenności. Główny bohater współczesną kulturę odrzuca jako redukcjonistyczną, niwelującą wszystkie różnice — podobnie jak bataille pragnie widzieć człowieka jako splot kontrastów, nieredukowalny do kategorii zysku czy użyteczności. O suwerenności w rozumieniu francuskiego filozofa Krzysztof Matuszewski w artykule *Bataille — odeur de la mort* pisał:

Suwerenności nie osiąga się poprzez zdobycie władzy, przywłaszczenie czy zapanowanie nad rzeczywistością; tego rodzaju intencja wykluczałaby bowiem to, co sprawia, iż suwerenność staje się w ogóle misją człowieka — eliminowałaby mianowicie samo *pożądanie*; ono zaś okazuje się osnową ludzkiego bytu, jeśli tylko potrafimy odwrócić spojrzenie od tego obrazu człowieka, jaki — za platonizmem — przekazała nam racjonalistyczna tradycja Zachodu. [...] Bataille rewindykuje *popędy*, będące z punktu widzenia świadomości tylko destrukcyjnymi siłami, wykluczonymi z filozoficznego projektu poznania [...] ²⁴.

Subu, dokonując transgresji użyteczności, umieszcza się w wiecznym „te-raz”, które nie jest wystawione na działanie logiki obowiązującej w świecie pracy (zadaniowość, odroczenie przyjemności), lecz skupia się na bezpośrednim wydatkowaniu²⁵. Imamura z ironią przedstawia współczesne społeczeństwo japońskie,

²² J. Sharp, T. Mes, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley 2005, s. 27.

²³ S. Corbeil, *Imamura Shohei’s adaptation of Nosaka Akiyuki’s The Pornographers: Ethical Representations of Translating the Unwritten*, „Hon’yaku no Bunka/Bunka no Hon’yaku” 2015, nr 10, s. 160.

²⁴ K. Matuszewski, *Bataille — odeur de la mort*, „Sztuka i Filozofia” 1991, nr 4, s. 69.

²⁵ Zob. G. Bataille, *Pojęcie wydatkowania*, przeł. K. Matuszewski, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6, s. 193–212.

w którym niemal wszystkie elementy życia podległy utowarowieniu. Jednakże seksualność i pożądanie zdają się wymykać kapitalistycznej logice, zyskując w filmie subwersywną i anarchiczną jakość²⁶. Co prawda Matuszewski zaznacza, że „stosunek suwerenności i celu ma charakter rozłączny”²⁷, a wcześniej wspominałem o poczuciu misji głównego bohatera, to jednak działanie Ogaty można uznać za gest transgresyjny, a więc coś w gruncie rzeczy progresywnego, poszerzającego horyzonty myślenia. Wynika to głównie stąd, że posłannictwo pornografa nie ma charakteru czysto utylitarnego, lecz jest marzeniem w działaniu. To subwersja zastanego porządku, opierająca się na wyobrażeniu aktu destrukcji jako potencjalnego dzieła stworzenia — taka transgresja przyjmuje paradoksalną formę konstruktywnej dekonstrukcji.

Pornografia to niejedyna aktywność głównego bohatera. Na co dzień prowadzi on ustatkowane życie, mieszka razem z wdową Haru i dwójką jej dzieci z poprzedniego małżeństwa: Koichim i Keiko. Przejął rolę żywiciela rodziny, jednak nigdy nie udało mu się zdobyć w pełni ich zaufania — szczególnie syn, dziewiętnastoletni Koichi, pogardzał przybranym ojcem. Dodatkowym problemem Subu jest niejasna relacja z Haru, która wzbrania się przed ponownym wyjściem za mąż i jednocześnie żywi dziwaczne przekonanie, że hodowany przez nią karp jest inkarnacją zmarłego małżonka. Zachowanie ryby ma bezpośrednie przełożenie na zachowanie kobiety, która nierzadko odmawia Ogacie kontaktów płciowych ze względu na niepokojące manewry karpia. Dla Jaspera Sharpa i Toma Mesa „metafora człowieka jako zwierzęcia [man-as-animal] leży w centrum większości filmów Imamury”²⁸.

Sytuację dodatkowo komplikuje dwuznaczna więź matki z synem, przejawiającym „oczywiste odruchy edypalne”²⁹. Napięcie seksualne odczuwalne jest także między Subu a piętnastoletnią Keiko, która niekiedy z wyrachowaniem wykorzystuje fascynację starszego mężczyzny. Tymczasem Haru trafia do szpitala z silną niewydolnością serca. Zdając sobie sprawę z rychłej śmierci, poleca Subu, by po jej śmierci ożenił się z Keiko. Imamura konsekwentnie jednak ustawia się w opozycji do podstawowej funkcji kina polegającej, zdaniem teoretyka kina Todda McGowana, na „dostarczaniu fantazmatycznego obrazu udanego związku płciowego”³⁰. W filmie Imamury każda relacja miłosna skazana jest na niespełnienie. Jak zauważa amerykański badacz:

²⁶ L. Coleman, *The Obscene in Everyday Life: The Pornographers*, [w:] *Killers, Clients and Kindred Spirits. The Taboo Cinema of Shohei Imamura*, red. L. Coleman, D. Desser, Edinburgh 2019, s. 140.

²⁷ K. Matuszewski, *op. cit.*, s. 68.

²⁸ J. Sharp, T. Mes, *op. cit.*, s. 28.

²⁹ A. Garbicz, *Pornograf*, [w:] *idem, Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996, s. 464.

³⁰ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Warszawa 2008, s. 248.

Choć niepowodzenie związku płciowego jest antagonizmem, od którego nie może uciec żadne społeczeństwo, to wskazuje ono punkt, w którym uwodzicielska moc fantazji jest największa. Dzieje się tak ze względu na rozkosz, którą łączymy z tym związkiem. Idea udanego związku płciowego jest ucieleśnieniem najwyższej rozkoszy — niemożliwego związku z obiektem, który znajduje się zawsze poza naszym zasięgiem. [...] Wobec niepowodzenia związku płciowego każda inna forma satysfakcji jawi się podmiotowi jako niewystarczająca. Główną ideologiczną funkcją fantazji jest ukazanie wyjścia z tego impasu³¹.

To, co początkowo jawiło się głównemu bohaterowi jako możliwość (legalnego) spełnienia pragnień, nigdy się nie ziściło. Po śmierci Haru bohater popada w coraz większą apatię. Przy życiu trzyma go wyłącznie marzenie stworzenia kobiety idealnej. Postanawia pracować w osamotnieniu, zakładając warsztat na łodzi zacumowanej w kanale. Po raz kolejny niezależność i swego rodzaju pogarda dla pragmatyzmu kierują zachowaniem pornografa — najlepiej ukazuje to scena wizyty, jaką złożył głównemu bohaterowi przedstawiciel dużego przedsiębiorstwa z branży erotycznej. Pragnął on odkupić patent na skonstruowaną przez Ogatę lalkę (wspomnianą kobietę idealną), ten jednak nie zamierza dzielić się swoim wynalazkiem. Końcowe partie filmu, następujące po śmierci niedoszłej małżonki głównego bohatera, przypominają mit o Pigmalionie. Podobnie jak legendarny grecki rzeźbiarz Subu był zrozpaczony kondycją współczesnych mu kobiet i całą miłość przelał na stworzone przez siebie dzieło. W odróżnieniu od mitycznej opowieści bohater *Pornografa* nie odnajduje harmonii, jego „rzeźba” nie ożywa. Jak pisał Andrzej Garbicz: „w halucynacyjnej ostatniej scenie, zajęty lalką na swej łodzi, która w nocy zerwała się z uwięzi, dryfuje na bezmiar wód Oceanu Spokojnego”³².

Relacje kazirodcze w *Pornografie* są najczęściej skomplikowane i nie znajdują ostatecznie erotycznego ujścia. Stosunek Haru do swojego syna, jakkolwiek dwuznaczny i pełen seksualnych aluzji, nie zdążył przerodzić się w rzeczywisty incest. Projektowany związek między Ogatą a jego przyszywaną córką nie miałby charakteru ściśle kazirodczego, mimo to bohatera ogarniała trwoga na samą myśl o podobnym mariażu. Czuł się ojcem Keiko, nie potrafili by zrealizować ostatniej woli zmarłej, chociaż kamera nie raz sugerowała jego pożądanie względem pasierbicy. Swoje pożądanie sublimuje, przenosi je w wyższe, bardziej abstrakcyjne rejestry — tak, moim zdaniem, należałoby odczytywać jego maniackalne próby stworzenia kobiety idealnej, której prototypem była zresztą matka Keiko. Dla bohatera zrealizowanie kazirodczej fantazji mogłoby okazać się doświadczeniem zbyt intensywnym, przynoszącym zgubę. Można więc powiedzieć, że Subu, mimo swej skłonności do odważnej i obrazoburczej spekulacji intelektualnej, jest osobą pojmującą zakaz kazirodztwa w sposób ściśle tradycyjny, a więc jako otchłań, w którą podmiot nie powinien spoglądać.

³¹ *Ibidem*, s. 153.

³² A. Garbicz, *op. cit.*

Wspomniana predylekcja do myślenia spekulatywnego w pełni ukazana została w scenie rozmowy między pornografami na temat kazirodztwa oraz ludzkiej natury. Dyskusja została wywołana zdarzeniem na „planie filmowym”. Do udziału w najnowszej produkcji zgłosiła się specyficzna para — upośledzona dziewczyna, przebrana w strój uczennicy, oraz starszy od niej mężczyzna. Już podczas kręcenia pierwszych scen poznajemy ich personalia — to ojciec i córka. Pornografowie nie zdecydowali się przerwać zdjęć, a całe zajście omówili po skończeniu pracy. Poglądy dyskutantów nieco się różniły, ale nie były szczególnie spolaryzowane, zgadzano się co do samego meritum: człowiek sam nałożył na siebie zakazy przeszkadzające w osiągnięciu szczęścia. Do fabrykacji obowiązującego prawa doszło przed wiekami, ale ludzkość rzekomo dopiero po upływie czasu nauczyła się w pełni stosować do „nowych zwyczajów”. Tak czy inaczej, zgodnie rozpoznają w zakazach chęć odseparowania się od tego, co zwierzęce. Lindsay Coleman wskazuje na zastosowane w tej scenie środki filmowe:

Poprzez kadrowanie [...] Imamura umieszcza tę bulwersującą rozmowę w szerszym kontekście społecznym. Imamura chce, by jego widzowie mieli świadomość, że słowa, postawy, pozornie oczywiste przekroczenie norm społecznych i seksualnych, są trwałą częścią tkanki społecznej, a posiadacze tych opinii, tytułowi pornografowie, włączają je do swojego światopoglądu tak, że mogą o nich dyskutować, oddając się czemuś tak banalnemu jak zabieg w spa. Reżyser przedstawia wizję społeczeństwa, w którym tabu jest taką samą częścią tkanki społecznej jak każdy inny element, taki jak rodzina, prawo, inteligencja, klasa społeczna³³.

Spośród całej trójki Subu wydaje się najmniej przekonany, być może z tego względu nie zdecyduje się na kazirodczy związek z pasierbicą. Wyobrażenie granicy, chociaż mniej restrykcyjne niż u większości ludzi, nadal określa tożsamość głównego bohatera. Stłumienie pragnień nie przysłużyło się Ogacie — wyparcie się pożądania wraca symptomami (szaleństwo). „Naturę drzwiami wypędzisz, a ona i tak oknem wróci”³⁴. W groteskowej historii reżysera możemy doszukać się elementów konfliktu tragicznego. Bohater znajduje się w matni — każda z podjętych przez niego decyzji musi zakończyć się katastrofą.

ANTHROPOLOGICAL ISSUES IN *THE PORNOGRAPHERS* BY IMAMURA SHŌHEI

Summary

This article is an attempt to use the category of transgression to interpret a film by Imamura Shōhei — *The Pornographers* (*Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyūmon*, 1966). The purpose of my analysis is to present the intellectual connections between the cinema of the Japanese director and Georges

³³ L. Coleman, *op. cit.*, s. 157.

³⁴ G. Bataille, *op. cit.*, s. 98.

Bataille's philosophy of transgression. My article is divided into three sections. In the first one, I try to answer the question of precisely what transgression is. Then I give a brief overview of the anthropological issues in the cinema of Imamura Shōhei. The third section is dedicated to the interpretation of *The Pornographers*, which is focused on problems connected with the consequences of breaking a taboo. The interpretation of *The Pornographers* was carried out by the use of philosophical and anthropological contexts.