

Dzieciństwo i trauma – obraz młodego pokolenia Japończyków w kinie współczesnym

KRZYSZTOF LOSKA

Współczesne filmy japońskie, zwłaszcza te opowiadające o nastolatkach, coraz częściej dotyczą traumatycznych przeżyć, zaburzeń osobowości i krzywd doznanych ze strony innych ludzi, zarówno rówieśników, jak i dorosłych. Dzieciństwo nie jest w nich prezentowane jako czas niewinności, lecz okres poznawania okrutnej prawdy o świecie oraz przedwczesnej inicjacji w dojrzałość, przede wszystkim za sprawą zetknięcia się z przemocą (w tym także seksualną). Spotkanie ze złem zmienia osobowość młodych bohaterów, zaś wszelkie próby wypracowania przez nich mechanizmów obronnych kończą się zwykle niepowodzeniem, prowadzą do alienacji lub przymusu powtarzania, czyli ponownego przeżywania przeszłości. Niemożność przepracowania traumy związanej z rodzinną tragedią, śmiercią, opuszczeniem czy zdradą sprawia nierzadko, że ofiara zmienia się w kata, czasem jednak ból zostaje przekształcony w opowieść, rodzaj pamięci narracyjnej, która pozwala na zwerbalizowanie (czy raczej zwizualizowanie) przykrego doświadczenia ¹.

Japońscy twórcy filmowi skupiają się zazwyczaj na losach młodych ludzi żyjących z piętnem przeszłości i zmagających się ze wspomnieniami. Głęboki ból i cierpienie, wynikające ze straty kogoś bliskiego, nie zawsze muszą mieć źródło w rzeczywistym przeżyciu traumatycznego wydarzenia. Nierzadko okazuje się, że wspomnienia zostały zafalszowane bądź zniekształcone, co wynika z zaburzeń w pracy pamięci lub z problematycznego stosunku do minionych wydarzeń. Nie chodzi bynajmniej o nieautentyczność świadectwa, ale o performatywny charakter więzi z przeszłością, także o tendencję do rzutowania rzeczywistej straty na wyobrażenie o niej. W skrajnym przypadku można nawet mówić o wirtualnym przeżyciu, w którym człowiek sytuuje sam siebie w pozycji ofiary ². Niewątpliwie narracyjny wymiar traumy zawiera pewne składniki mitologiczne i fikcyjne, co wynika po części ze słabości rozumu stojącego w obliczu wydarzenia granicznego, będącego czymś nieprzedstawialnym, czego nie można było sobie wcześniej nawet wyobrazić ³. W związku z tym powinno się odróżnić traumatyczne wydarzenie od jego wspomnienia i przedstawienia.

Trauma jako taka jest doświadczeniem druzgoczącym, które rozrywa doświadczenie rozumiane jako zintegrowane albo przynajmniej realnie wyartykułowane życie, a nawet grozi jego zniszczeniem. W pewnym sensie trauma stanowi doświadczenie spoza kontekstu, zawodzące oczekiwania i zaburzające samo rozumienie ist-

niejących kontekstów. (...) W skrócie możemy powiedzieć, że w doświadczeniu traumatycznym można zazwyczaj przedstawić w sposób niedokładny lub z oddalenia to, czego nie można poczuć, i czuje się w sposób przytłaczający to, czego nie można przedstawić ⁴.

Pisząc o współczesnym kinie japońskim, należy zwrócić uwagę na liczne filmy, w których powraca motyw wpływu przeszłości na teraźniejsze życie bohaterów. Chodzi zarówno o tragedie osobiste, związane ze stratą, opuszczeniem przez rodziców, zetknięciem się ze śmiercią, jak i o wydarzenia historyczne, przekształcające tożsamość zbiorowości, związane z wojną czy przeżyciem zamachu terrorystycznego. W takiej sytuacji jednostkowe wspomnienia zostają wtłoczone w społeczne ramy pamięci oraz usytuowane w szerszym kontekście. W każdym przypadku zasadniczą rolę odgrywa upływ czasu, symptomy chorobowe pojawiają się bowiem nieco później, wskutek działania mechanizmu stłumienia, a przede wszystkim pewnego poślizgu w konstytuowaniu się sensu przykrego doświadczenia (efekt *Nachträglichkeit*), przez co pierwotne wydarzenie zostaje przemieszczone, staje się niedostępne rozumowi, wspomnienie o nim ulega zaś zniekształceniu ⁵. Przepracowanie traumy nie oznacza całkowitego uzdrowienia i uleczenia ran, prowadzi jedynie do złagodzenia skutków tamtego przeżycia.

We współczesnym dyskursie humanistycznym trauma przestaje być wyłącznie pojęciem klinicznym, staje się narzędziem interpretacji kultury, uświadamia charakter naszego stosunku do czasu minionego, podkreśla niedostępność źródłowego zdarzenia, potrzebę przemyślenia na nowo pamięci o nim, a przede wszystkim wskazuje na problematyczność samego przedstawiania i to na kilku różnych płaszczyznach. Pierwszy problem wynika z konieczności uporania się z nieobecnością, z widmami przeszłości, drugi z bezpośredniego wpływu bolesnych doświadczeń na proces reprezentacji, trzecia trudność jest spowodowana zerwaniem ciągłości czasowej, niemożnością oswojenia cierpienia, czwarty problem dotyczy wydarzeń zbiorowych, masowych mordów i czystek etnicznych, czyli powstawania nowego rodzaju tożsamości zbiorowej u ocalałych z zagłady, w końcu ostatnia kwestia jest wywołana próbami wymazania śladów przeszłości, ukrycia straty ⁶.

Traumatyczne doświadczenie od początku wskazuje na kryzys przedstawiania, gdyż przerażające wydarzenie człowiek postrzega jako całkowicie niezgodne z jego pojmowaniem świata, wymyka się ono bowiem racjonalnemu wytłumaczeniu. Umysł znajduje się w stanie szoku, nie może zintegrować owego przeżycia ani go zrozumieć, dlatego też wspomnienia o nim powracają w zniekształconej postaci, zmieniają się z upływem czasu. Trauma narusza kruchą tkankę codzienności, wyrasta z utraty poczucia bezpieczeństwa oraz szoku wywołanego zetknięciem się z czymś niepojętym, czego ofiara nie potrafi wyrazić w jakiejkolwiek sensownej formie ⁷.

W wyniku tych procesów tożsamość jednostki zostaje rozbita, czemu towarzyszy poczucie dezorientacji, samotność i rozpacz, czasem niemożność odróżnienia dobra od zła. Człowiekowi rozbitemu brakuje *ram czy horyzontów, w których rzeczy nabierają trwałego znaczenia, a pewne życiowe wybory jawią się jako dobre bądź sensowne, inne zaś jako złe bądź nieistotne* ⁸. Świat staje się niestabilny, pod powłoką codzienności bohaterowie filmów odkrywają skazy i pęknięcia, czającą się przemoc i gwałt. Próba oswojenia traumatycznego przeżycia może zakończyć się niepowodzeniem, zaś opowieść o nim materializacją pewnej pustki. Należy bo-

wiem pamiętać, że pierwotnego wydarzenia nie można pokazać wprost ani zawrzeć w linearnej opowieści, gdyż pamięć o nim wymyka się wszelkim próbom uporządkowania, stąd rozwarstwienie wielu historii, ich wielowątkowość, a nawet pozorna sprzeczność.

Przedmiotem dalszych rozważań nie będą rzeczywiste losy ofiar tragicznych wypadków ani opisy urazów psychicznych, lecz doświadczenie wyrażone przez dyskurs w sztuce filmowej. *Fikcja* – jak zauważa Dominick LaCapra – *jest w stanie analizować to, co traumatyczne, szczególnie w niedawnej przeszłości, w tym fragmentację, pustkę czy zanik doświadczenia, i może stawiać pytania o inne możliwe formy doświadczenia. Może również analizować w szczególnie przekonujący i niepokojący sposób afektywny czy emocjonalny aspekt doświadczenia i rozumienia*⁹.

Znakomitym przykładem narodzin tożsamości traumatycznej jest historia przedstawiona przez Shinjiego Aoyamę (ur. 1964) w *Eurece* (*Yurika*, 2000), filmie zdominowanym przez ciszę i milczenie, opowiadającym o ofiarach porwania, trzech osobach, które szczęśliwie ocalały, ale muszą żyć z piętnem przeszłości, ze świadomością faktu, że wymknęły się śmierci. Podstawowym problemem było znalezienie właściwej formy pozwalającej uchwycić to, co nieprzedstawialne. W tym celu reżyser zrezygnował z nadmiaru dramatycznych zwrotów akcji, kluczowe wydarzenia pokazywał z pewnego oddalenia, w długich ujęciach, w planach pełnych i średnich. Monochromatyczne zdjęcia służyły wydobywaniu smutku i zagubienia, zaś powolny rytm opowieści podkreślał jej kontemplacyjny charakter.

Bohaterem filmu jest Makoto Sawai (Kōji Yakusho), kierowca uprowadzonego autobusu, w którym jechało rodzeństwo Kozue (Aoi Mikazaki) i Naoki (Masaru Miyazaki), uczniowie gimnazjum w regionie Fukuoki. Nie znamy tożsamości porwacza, nie rozumiemy powodów, dla których zabił sześciu pasażerów, zwłaszcza że dziennikarze relacjonujący tragedię szukają wyłącznie sensacji, nękać rodziny ofiar, piszą o zgwałconej dziewczynce i chorobie mordercy. Nikt z ocalałych nie może wrócić do normalności. Kierowca czuje się winny, że przeżył jako jedyny dorosły, rezygnuje z pracy, rozstaje się z żoną i wyjeżdża z miasteczka – pragnie zapomnieć i odzyskać równowagę psychiczną. Dzieci zamykają się w sobie i odsuwają się od świata, przestają rozmawiać z obcymi, ze sobą zaś porozumiewają się bez słów. Dla nich koszmar się nie skończył, ich świat rozpada się po kawałku, tracą oparcie po śmierci ojca i porzuceniu przez matkę. Zostają same w dużym domu, przestają chodzić do szkoły, dopiero później pomoże nim Makoto, który pragnie odnaleźć w życiu sens i odbudować utracone więzi rodzinne.

Zaskakujące jest to, że ofiary stają się wyrzutkami społecznymi, nawet bliscy krewni odsuwają się od nich (co odzwierciedla charakterystyczny stosunek do ocalałych z zagłady), są nawet podejrzewani o przestępstwa¹⁰. Ludzie nie chcą oglądać cudzego cierpienia, odwracają głowę, z obawą że nie będą umieli pomóc tym, którzy przeżyli wstrząs psychiczny. Ofiary budzą wstręt i obrzydzenie (*abject*), napawają lękiem, jak gdyby ponosiły część odpowiedzialności za nieszczęścia, które ich spotkały. Przepracowanie traumy oznacza dla bohaterów filmu konfrontację z przeszłością, powrót do miejsca powstania koszmaru. Nie po to, by powtórzyć przykre doznania, ale uświadomić sobie ich znaczenie, które wówczas, gdy w nim uczestniczyli, nie było jeszcze zrozumiałe. Tym, co prześladowa ofiary, nie jest wyłącznie rzeczywista przemoc związana z samym porwaniem, ale świadomość, że owa tragedia nie została wyjaśniona, w pełni poznana, a tym samym oswojona.



Eureka, reż. Shinji Aoyama (2000)

Traumatyczna historia zawsze opowiada o „spóźnionym doświadczeniu”, jest związana nie tyle z ucieczką od świata – co pozornie sugeruje postawa trojga bohaterów – ale z nieustannym wpływem przeszłości na teraźniejsze życie. Podstawowy problem sprowadza się do pytania: *czy trauma jest spotkaniem ze śmiercią, czy może świadomością przeżycia?*¹¹

Podobny schemat fabularny, opowiadający o sprawach ostatecznych, piętnie przeszłości, niemożności odnalezienia się w świecie, a także alienacji i zagubieniu współczesnego człowieka, można znaleźć w wielu innych japońskich filmach z ostatnich lat, m.in. *Scrap Heaven* (*Sukurappu heben*, 2005, reż. Sang-il Lee), *Biegąc do utraty tchu* (*Shissō*, 2005, reż. Sabu), *Sad Vacation* (*Saddo vakeishon*, 2007, reż. Shinji Aoyama) i *Wyznania* (*Kokuhaku*, 2010, reż. Tetsuya Nakashima). Punkt wyjścia pierwszego z wymienionych filmów przypomina *Eurkę*, reżyser pokazuje bowiem scenę uprowadzenia autobusu z trójką pasażerów i kierowcą. Porywacz, asystent lokalnego polityka, rani jednego z zakładników, chwilę później popełnia samobójstwo. Po kilku miesiącach przypadkiem spotykają się ci, którzy przeżyli tragedię – jeden z nich pracuje w policji, drugi sprząta toalety – rozmawiają o ataku terrorystycznym na metro tokijskie, pragną zemsty, szukają sposobu, by poradzić sobie z traumą po wydarzeniach, które odmieniły ich los, znaleźć ujście dla narastającego gniewu. Reżyser przedstawia niezwykle pesymistyczny obraz współczesnego świata, pogrążonego w anomii, znajdującego się na krawędzi przepaści, oraz ludzi niezdolnych do współżycia z innymi, opętanych przemocą, kierujących się egoistycznymi pragnieniami.

Nihilistyczny obraz młodego pokolenia prezentuje również twórca filmu *Biegąc do utraty tchu*, który nie pozostawia żadnych złudzeń ani nadziei na odmianę życia i powrót do normalności po traumatycznych przejściach. I tu wydarzenia fabularne poprzedza prolog rozgrywający się kilka lat wcześniej, w którym poznajemy rodzeństwo, Shūjiego (Yūya Tegoshi) i jego starszego brata Shūichiego (Tasuku Emoto), oraz widzimy ich pierwsze spotkanie ze śmiercią. Tragedia dotknie zwłaszcza młodszego z nich, znał bowiem ofiarę – miejscowego gangstera,



Wyznania, reż. Tetsuya Nakashima (2010)

brutalnie zamordowanego przez konkurencję. Zagubienie, poczucie niepewności oraz skłonność do przemocy będzie im towarzyszyła w dalszym życiu. Chłopcy nie potrafią uwolnić się od wspomnień, podobnie jak poznana przez nich dziewczyna (Hanae Kan), której rodzice popełnili samobójstwo, a ona sama padła ofiarą molestowania ze strony opiekuna. Czwartą osobą dramatu jest ksiądz (Etsushi Toyokawa), który w opuszczonym domu założył kościółek parafialny. On również jest naznaczony piętnem przeszłości, ma wyrzuty sumienia z powodu brata skazanego za wielokrotne zabójstwo. Wszyscy czują się wyobcowani, opuszczeni lub samotni (Shūji i Shūichi zostali porzuceni przez rodziców), uwięzieni w pułapce bez wyjścia, z której mogą uciec jedynie w objęcia śmierci, co postanawia uczynić najmłodszy z bohaterów.

Doświadczenie śmierci, udział w dramatycznych wydarzeniach, które na zawsze odmieniają życie młodych ludzi, to temat obecny również w *Sad Vacation*. Struktura narracyjna filmu jest nad wyraz skomplikowana, gdyż nielinearna i pozbawiona ciągłości fabuła przypomina łańcuch niepowiązanych ze sobą epizodów rozgrywających się na różnych płaszczyznach czasowych, co sprawia, że nawet relacje między postaciami wydają się niejasne lub niewyraźnie określone. Nieciągłość podkreślają jeszcze przebitki z przeszłości, krótkie czarno-białe wstawki przywołujące wspomnienia wydarzeń, o których bohaterowie pragnęli zapomnieć. Wieloznaczność przedstawianych obrazów odzwierciedla selektywną naturę pamięci, dowodzi niemożności stworzenia spójnej opowieści opartej na traumatycznych przeżyciach.

Przed laty Kenji (Tadanobu Asano) i Yuri (Kaori Tsuji), uczniowie szkoły średniej, byli świadkami, a raczej współuczestnikami okrutnej zbrodni, którą popełnił niewiele starszy od nich gangster¹². Udało im się uniknąć odpowiedzialności, ale dręczy ich niepokój i poczucie winy, kobieta cierpi na zaburzenia psychiczne, padła bowiem ofiarą gwałtu i leczy się w szpitalu dla nerwowo chorych, zaś mężczyznę nawiedzają koszmarne wspomnienia, które nie dotyczą wyłącznie masakry, ale jego własnej przeszłości, historii rodzinnej. W młodości został bowiem porzucony przez matkę, a ojciec popełnił samobójstwo. Pewnego dnia spotyka osiemnasto-

letnią dziewczynę, Kozue (Aoi Miyazaki), również opuszczoną przez rodziców, która w dzieciństwie została porwana, a jedynym oparciem był dla niej starszy brat¹³. Życie bohaterów zostało naznaczone przez stratę, śmierć bliskiej osoby oraz udział w tragicznych wydarzeniach, które doprowadziły do ostatecznego rozbicia ich tożsamości. Utracili wówczas poczucie bezpieczeństwa oraz zdolność do przepracowania przykrego doświadczenia, odzyskania równowagi i odbudowania więzi ze światem.

Wyznania opowiadają o mniej lub bardziej udanych próbach uporania się z traumatycznymi przeżyciami¹⁴. Struktura fabularna została oparta na relacjach z punktu widzenia kilku osób – nauczycielki, uczniów i rodziców – uczestników tragicznych wydarzeń, do jakich doszło w jednym z japońskich gimnazjów. Rozbudowana sekwencja inicjalna rozgrywa się w szkole. Yūko Moriguchi (Takako Matsu) żegna się z podopiecznymi, opowiada o sobie, niedoszłym małżeństwie i urodzeniu córki. Jej długi monolog przerywają krótkie wstawki pokazujące wydarzenia z przeszłości, nakręcone w innej tonacji barwnej (sceny w klasie utrzymane są w błękitach), niektóre z nich na taśmie 16 mm. Punktem zwrotnym w całej historii jest śmierć kilkuletniego dziecka, za którą odpowiedzialność ponoszą dwaj uczniowie, Shūya (Yukito Nishii) i Naoki (Kaoru Fujiwara). Nauczycielka pragnie nie tylko, by winowajcy ponieśli zasłużoną karę, ale zrozumieć też skutki swych uczynków i dostrzec kruchość ludzkiego istnienia, przekonuje więc wszystkich do przygotowanej przez siebie zemsty, która całkowicie odmieni ich życie.

Przywołane filmy opowiadają nie tylko o dramatycznych wypadkach z przeszłości oraz ich wpływie na teraźniejsze życie, ale również o niedostępności pierwotnego wydarzenia, o tym, że trauma opiera się wszelkim próbom racjonalnego wytłumaczenia. Poszczególne historie nie dotyczą po prostu przemocy czy zbrodni, ale wskazują na niezrozumiałość katastrofy, czasem na rolę przypadku w naszym życiu. Okazuje się, że większość tragedii przydarza się dzieciom, jako że w młodym wieku odtrącenie, poniżenie, gwałt i śmierć bliskiej osoby są najbardziej dotkliwe, mają nieodwracalne skutki, na zawsze zmieniają osobowość, nierzadko popychają do samobójstwa lub zbrodni. Ofiary szkolnej przemocy (*ijime*) lub molestowania seksualnego zazwyczaj nie potrafią uporać się z traumatycznymi przeżyciami, wypierają ze świadomości przykre wspomnienia, ale te powracają w dorosłym życiu.

Spśród licznych filmów na temat młodzieży szkolnej, ukazujących zaburzenia osobowości, skłonność do przemocy oraz aspołecznych zachowań, na szczególną uwagę zasługuje *Błękitna wiosna* (*Aoi haru*, 2001, reż. Toshiaki Toyoda), opowieść o alienacji i autodestrukcji młodego pokolenia oraz rozpadzie więzi międzyludzkich. Akcja filmu rozgrywa się wyłącznie na terenie szkoły, jak gdyby nie istniał świat zewnętrzny, w betonowych i nieprzyjaznych murach, w których uczniowie spędzają większość czasu, tworząc hierarchiczne struktury przypominające półświatkę przestępczą. Chłopcy wchodzi w związki oparte na podporządkowaniu i bezwzględnej rywalizacji. Jej ucieleśnieniem jest zabawa na dachu budynku, której uczestnicy ryzykują życie. Pogłębiająca się samotność zmusza ich do poszukiwania akceptacji i uznania ze strony grupy rówieśniczej, przez co tylko najbardziej bezwzględni lub obojętni na cierpienie innych, a nawet własną śmierć, mogą zyskać szacunek otoczenia i przewagę.

Kryzys tożsamościowy jest pochodną anomii, rozkładu społeczeństwa i struktur rodzinnych, jego symptomem okazuje się przemoc skierowana nie tylko przeciw

kolegom, ale i nauczycielom, w domu zaś przeciw rodzeństwu. W szkole dręczenie może przybrać postać bezpośredniej i fizycznej napaści lub agresji pośredniej, która przejawia się w niszczeniu przedmiotów należących do ofiary, czy wreszcie psychicznego nękania, polegającego na wyzwiskach, ostracyzmie i wyśmiewaniu się z poniżanego ucznia ¹⁵. Skutkiem tych wszystkich działań jest powstanie urazu, który zostaje zwykle stłumiony przez poszkodowanego, zepchnięty do podświadomości, ale w skrajnych przypadkach publiczne upokorzenie może doprowadzić do prób samobójczych. Bohater filmu *Sąsiad spod trzynastki* (*Rinjin 13-gō*, 2005, reż. Yasuo Inoue), mimo że jest już dorosły, ma żonę i dobrą pracę, wciąż nie może zapomnieć o krzywdach z dzieciństwa, gdy więc nadarza się okazja, postanawia zemścić się za doznane upokorzenia na klasowym prowodyrze ¹⁶.

Zaburzenia osobowości, neurotyczne zachowania, stany lękowe i fobie dotykają nie tylko chłopców w wieku szkolnym, ale i dziewcząt, potrafiących bezwzględnie wykorzystywać swoją pozycję i atrakcyjność seksualną, by znęcać się nad słabszymi, o czym przekonuje Akihiko Shiota (ur. 1961) w *Szeptcie księżycy* (*Gekkō no sasayaki*, 1999), opowieści o delikatnej i wrażliwej uczennicy, która odkrywa w sobie skłonność do przemocy i okrucieństwa wobec tych, którzy są od niej zależni. Satsuki (Tsugumi) znajduje przyjemność w sadomasochistycznym związku z kolegą szkolnym, który zgadza się na ból i cierpienie jako cenę za względy ukochanej osoby. Uległość i pragnienie podporządkowania się przybierają jednak patologiczną postać, jako że Takuya (Kenji Mizuhashi) nie tylko poniża się, z pokorą znosi wymyślne tortury psychiczne, ale gotów jest popełnić samobójstwo na życzenie.

Szept księżycy uświadamia niejednoznaczną pozycję dziewcząt we współczesnym społeczeństwie japońskim, w którym kultura uległa infantylizacji oraz feminizacji, została podporządkowana ideologii konsumpcyjnej. Nieuchronnie prowadzi to do rozpowszechnienia postaw hedonistycznych i utowarowienia wszystkich sfer życia, także intymnego, związanego z cielesnością i seksualnością, która zostaje wystawiona na sprzedaż, co nierzadko przyczynia się do alienacji i eskapizmu, odciskających negatywne piętno na osobowości młodego pokolenia. Z drugiej strony młode kobiety podejmują grę z nowymi zasadami, przyjmują styl życia będący odzwierciedleniem męskich fantazji, co jest sposobem na wymknięcie się tradycyjnym rolem płciowym i pozwala na ucieczkę w wyobrażenia. Skutkiem zachodzących przemian jest powstanie kultury *shōjo* – dziewczęco niewinnej i zmysłowej zarazem – wyrażającej się określonym zachowaniem oraz charakterystycznym strojem uczennicy, zakładanym przy okazji spotkań ze starszymi mężczyznami w klubach karaoke czy tanich hotelikach dla zakochanych par. Nieznośna lekkość bytu ma jednak swoje konsekwencje psychiczne, o czym przekonują filmy japońskich reżyserów: Masato Harady, Hideaki Anno, Akihiko Shiota, Eiji Okudy.

Jedną z pierwszych udanych prób opisanie zmieniającej się sytuacji społecznej był film *Bounce ko GALS* (1997). Masato Haradzie (ur. 1949) udało się uchwycić narodziny nowego zjawiska określanego jako *enjo kōsai*, będącego ukrytą formą prostytucji wśród uczennic szkół średnich, okazją do zarobienia pieniędzy na modne ubrania czy kosmetyki, a także zabawą, w której obowiązują ścisłe reguły, określające sposób negocjowania stawek oraz umawiania się przez telefon (*dēto kurabu*) ¹⁷. Pozorna wolność i niezależność finansowa, związana z dysponowaniem własnym ciałem oraz uwolnieniem seksualności od jej funkcji reprodukcyjnej i bio-

logicznej, prowadzi do nieodwracalnych zmian w psychice dziewcząt, które uzależniają się od tego typu zachowań, w późniejszym życiu unikają zaś trwałych związków z rówieśnikami.

Przemiany w sferze intymności mają różnorodne przyczyny, z jednej strony są skutkiem upadku tradycyjnych wartości i dominacji postaw konsumpcyjnych wśród dziewcząt traktujących przedmiotowo własne ciało, z drugiej strony są wynikiem zaburzeń u mężczyzn zmuszonych do pracy ponad siły, przeżywających kryzys wieku średniego, szukających kompensacji niskiego statusu, karmionych fetyszystycznymi wizerunkami niewinnych uczennic, których pełno w środkach masowego przekazu. W ten sposób powstaje sztuczny, nieprawdziwy kontakt z drugim człowiekiem, zapośredniczony przez system wymiany i odzwierciedlający utowarowienie stosunków międzyludzkich. Młode kobiety wymazują ślady własnej osobowości, dostosowują się do wzorca „dziewczyny do towarzystwa” (*kogyaru*), co pozwala im uciec od codzienności, systemu kształcenia i norm społecznych. Ciało staje się źródłem przyjemności, ale przestaje być podstawą tożsamości jednostki, dlatego też nikt nie przejmuje się naruszeniem jego nietykliwości i integralności, ciało podlega bowiem prawom konsumpcji, podobnie jak każdy inny produkt na sprzedaż. Nawet pojawiające się w tym kontekście postawy romantyczne są specyficznym rozumiane, jako przeestetyzowana forma buntu, biernego oporu, którego celem jest wyłącznie utrata siebie¹⁸.

Bohaterki filmu Harady podlegają opisanym powyżej trendom. Pochodzą z dobrych rodzin, kończą szkołę średnią, mieszkają w stolicy, farbują włosy na blond, noszą krótkie spódniczki w kratę i białe podkolanówki, wolny czas spędzają w galeriach handlowych, gdzie przymierzają stroje. Spotykają się w barach szybkiej obsługi, pieniądze na drobne wydatki zdobywają, sprzedając używaną bieliznę, pozując do robienia zdjęć lub umawiając się na randki. Dziewczyny są nieustannie zaczepiane na ulicy i w środkach komunikacji miejskiej, nagabywane nie tylko przez starszych mężczyzn, którzy składają im niedwuznaczne propozycje, ale i rówieśników, będących – podobnie jak one – wytworem logiki konsumpcyjnej, zajmujących się wyłącznie podrywaniem dla sportu (*gāru hantā*). *Dorośli zachowują się jak dzieci, dlatego prawdziwe dzieci mają realną władzę* – mówi jedna z bohaterek – ale ich dominująca pozycja jest złudna, gdyż są osaczone przez neurotycznych, sfrustrowanych, pragnących odmiany w życiu mężczyzn, którzy szukają towarzystwa dziewcząt w wieku swych córek, zaspokojenia eskapistycznych i zboczonych fantazji kaziroidycznych. Struktura fabularna jest epizodyczna i wielowątkowa, pozbawiona głównej postaci, wydarzenia płyną swobodnym strumieniem, oddając chaos i niepewność, jakie towarzyszą młodym ludziom. Akcja rozgrywa się na ograniczonej przestrzeni, w modnych dzielnicach Tokio, Shinjuku i Shibuya, opisuje jeden dzień z życia kilku koleżanek, który dla jednej z nich skończy się tragicznie, ciężkim pobiciem, dla drugiej zaś próbą gwałtu i utratą pieniędzy.

W podobnym środowisku rozgrywają się dwa inne filmy: *Love & Pop* (1998, reż. Hideaki Anno) i *Szkodnik* (*Gaichū*, 2001, reż. Akihiko Shiota). Pierwszy z nich, adaptacja powieści Ryū Murakamiego (ur. 1952), przypomina z pozoru dokument opowiadający o licealistkach utrzymujących się z płatnych randek (*enjo kōsai*), wyłudających pieniądze od starszych mężczyzn za udział w zabawie, która nigdy nie kończy się spełnieniem marzeń, gdyż polega na zwodzeniu obietnicami. Podobnie jak w *Bounce ko GALS* oglądamy dwadzieścia cztery godziny z życia kilku

dziewcząt, które polują na klientów, przeciętnych urzędników w średnim wieku, niezaspokojonych seksualnie, a przy tym zdzieciniałych i żalonych. Świat konsumpcyjnej przyjemności pokazano w konwencji *cinéma vérité*, twórca zarejestrował wszystkie wydarzenia małą kamerą cyfrową, chcąc uchwycić kulturę młodzieżową od środka¹⁹. W odmiennym stylu jest utrzymany drugi ze wspomnianych filmów, w którym fenomen *shōjo* został powiązany z tematem wykorzystywania seksualnego nieletnich, zaburzeń psychicznych i traum będących przyczynami neurotycznych zachowań.

Bohaterką *Szkodnika* jest młoda dziewczyna, która – podobnie jak wcześniej jej matka – próbowała popełnić samobójstwo. Widz nie zna powodów, dla których pragnęła odebrać sobie życie, dopiero później, z krótkich wstawek, dowiaduje się, że jeszcze w gimnazjum została uwiedziona przez nauczyciela matematyki, z którym wciąż utrzymuje kontakt listowny. Po powrocie do zdrowia Sachiko Kita (Aoi Miyazaki) przenosi się do nowej szkoły, gdzie czuje się jeszcze bardziej samotna i opuszczona, zaprzyjaźnia się jedynie z chłopcem z sąsiedztwa, odludkiem, nieakceptowanym przez rówieśników, zapewne porzuconym przez rodziców, z którym spędza coraz więcej czasu, wagarując i wałęsając się po nabrzeżu. Jej kolega zostaje napadnięty i śmiertelnie pobity przez miejscowych rzeźmieszków, ona sama zaś pada ofiarą gwałtu ze strony kochanka matki, która choruje na przewlekłą depresję i jest niezdolna do zapewnienia dziecku bezpieczeństwa (widząc przerażającą scenę, odwraca jedynie oczy i odchodzi w milczeniu, z pomocą przychodzą Sachiko koleżanki ze szkoły).

Akihiko Shiota przedstawił niezwykle pesymistyczny obraz współczesnego świata, w którym wszyscy cierpią, nie mogą bowiem poradzić sobie z własnym życiem ani nawiązać porozumienia z drugim człowiekiem, dlatego samotnie zmagają się z traumatycznymi przeżyciami. Nie inaczej jest w filmie Eiji Okudy (ur. 1950) o znaczącym tytule *Dziewczyna (Shōjo)*, 2001), w którym powraca motyw prostytucji nieletnich, wykorzystywania seksualnego, ale również męskiej obsesji na punkcie niewinnych i bezbronnych istot, przywiązania do perwersyjnych fantazji, tolerowanych i podtrzymywanych przez kulturę popularną i środki masowego przekazu. Bohaterką jest piętnastoletnia dziewczyna Yōko (Mayu Ozawa), porzucona przez matkę i osierocona przez ojca, opiekująca się niepełnosprawnym bratem, którego dręczą wspomnienia sceny pierwotnej. Sukemasa (Akira Shōji) jako małe dziecko widział matkę w objęciach mężczyzny, co stało się przyczyną jego późniejszych zaburzeń nerwowych, neurotycznego lęku przed seksualnością i doprowadziło do nieudanej próby samobójczej. Świat dorosłych to świat egoistów marzących wyłącznie o zaspokojeniu zmysłowych żądz i potrzeb. Dotyczy to w równym stopniu najbliższej rodziny Yōko – dziadek podgląda wnuczkę w kąpieli i pragnie wykonać tatuaż na jej nagich plecach, matka zaś ucieka z kochankiem – jak i nieznanymi, zwłaszcza policjanta Tomokawy (Eiji Okuda), który samotnie wychowuje kilkuletnią córeczkę, pragnie też zaopiekować się bohaterką i jej starszym bratem, stworzyć zastępczą rodzinę, ale tylko po to, by urzeczywistnić swoje fantazje erotyczne na temat związku z niewinną dziewczyną.

Traumatyczne wspomnienia wiążą się z utratą dzieciństwa, a tym samym poczucia bezpieczeństwa i stabilności, oraz pojawieniem się różnych zagrożeń związanych z wykorzystywaniem lub molestowaniem seksualnym, śmiercią bliskich osób lub porzuceniem, ale warto zwrócić uwagę na podwójną perspektywę przy-

mowaną przez reżyserów japońskich patrzących na problem nieobecności zarówno z punktu widzenia rodziców, którzy utracili syna lub córkę, jak dzieci opuszczonych przez matkę. W każdym przypadku zmusza to do zastanowienia się nad możliwością ochrony niewinności, zachowania lub odbudowania więzi, a także do postawienia pytania o przeszłość, gdyż zwykle dzieciństwo jest postrzegane retrospektywnie jako nostalgiczna przestrzeń bezpiecznego schronienia, podczas gdy filmy o zaginionych lub porzuconych dzieciach uświadamiają iluzoryczność lub przynajmniej kruchość tej optymistycznej wizji ²⁰.

Pragnę zwrócić uwagę jedynie na dwa przykłady ilustrujące podwójną perspektywę obecną we współczesnej kinematografii japońskiej: *Czule miejsce* (*Yawaraka na hō*, 2001, reż. Shun'ichi Nagasaki) i *Nikt nie wie* (*Dare mo shiranai*, 2004, reż. Hirokazu Koreeda). W pierwszym z nich mamy do czynienia z klasycznym motywem straty rozumianej jako krzywda nie do naprawienia, tragedii, z której nie można się otrząsnąć i wrócić do normalności, gdyż groza owego wydarzenia naruszyła fundamenty istnienia. Kasumi (Yūki Amami) nie potrafi pogodzić się z nieobecnością pięcioletniej córeczki, która zaginęła w niewyjaśnionych okolicznościach podczas spaceru z ojcem. Zniknięcie odcisnęło niezatarte piętno na psychice członków rodziny oraz całej społeczności wiejskiej. Mimo upływu lat i zakończenia poszukiwań przez policję, matka nadal żywi nadzieję na odnalezienie dziecka, wraca na miejsce tragedii, występuje z apelami w lokalnej telewizji, w końcu wynajmuje prywatnego detektywa, byłego policjanta (Shunsuke Matsuoka), śmiertelnie chorego na raka żołądka, który postanowił poświęcić ostatnie chwile na odnalezienie dziewczynki, by w ten sposób nadać swemu życiu jakiś sens. Mąż pragnie zapomnieć o wszystkim, pogodzić się ze stratą i rozpocząć żałobę, mimo że wciąż odczuwa wyrzuty sumienia z powodu niedostatecznej opieki nad dzieckiem. Tragedia pogłębiła jedynie przepaść między małżonkami, zwłaszcza że żona już wcześniej miała romans z innym mężczyzną, przyjacielem rodziny. Trauma nie jest związana wyłącznie z samym wydarzeniem, ale pamięcią o nim, uwięzieniem w przeszłości i zniekształceniem perspektywy, a także z niepewnością spowodowaną brakiem wiedzy.

Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w *Nikt nie wie*, autentycznej historii czworga rodzeństwa porzuconego przez matkę, które przez blisko rok samotnie próbowało utrzymać się przy życiu ²¹. Najstarszy chłopiec, Akira (Yūya Yagira), ma dwanaście lat, jego młodszy brat, Shigeru (Hiei Kimura), rozpoczął naukę w szkole podstawowej, najmłodsza siostra Yuki (Momoko Shimizu) chodzi do przedszkola, a dziesięcioletnia Kyōko (Ayu Kitaura) nie potrafi sama zająć się rodzeństwem. Na pierwszy plan wysuwa się problem nieobecności i straty, nie tylko matki, ale również dzieciństwa, gdyż młodzi bohaterowie, pozbawieni opieki, muszą radzić sobie jak dorośli, samodzielnie zdobywać pieniądze na jedzenie i czynsz, ucząc się trudnej sztuki przetrwania. Hirokazu Koreeda, zgodnie ze swym doświadczeniem filmowca-dokumentalisty, zrezygnował z udramatyzowania wydarzeń, uniknął też pokusy sentymentalizmu, która pojawia się przy okazji podobnych historii. Rytm narracji oparł na zmienności pór roku, co ułatwiło prezentację procesu dojrzewania, wewnętrznej i zewnętrznej przemiany zachodzącej w dzieciach zdanych na własne siły. Autentyczność udało mu się osiągnąć zarówno dzięki wykorzystaniu określonych środków stylistycznych, pozwalających zachować dystans, pozycję świadka i obserwatora (a nie uczestnika wydarzeń), jak i za sprawą

przyjęcia określonej strategii autorskiej, która opiera się na swobodnej improwizacji, bez konieczności odgrywania wyuczonych wcześniej dialogów przez młodych aktorów ²².

Zachowanie równowagi i utrzymanie rodziny jest zadaniem niewykonalnym, a przeszkody okazują się nie do pokonania, zwłaszcza że rodzeństwo nie może liczyć na pomoc ze strony dorosłych. W końcowych scenach reżyser zapowiada nadchodzącą katastrofę – dzieci są coraz bardziej zaniedbane, wygłodzone i milczące, w mieszkaniu panuje brud i nieporządek, a mimo to mają złudną nadzieję na powrót do normalności, którą tracą w chwili śmierci czteroletniej siostry. Nieodwracalność straty jest przyczyną trwałego urazu, który naznaczy ich przyszłe życie. Reżyser pragnie wzbudzić w widzach nie tylko smutek, ale i wywołać gniew, zmusić do zastanowienia się nad przyczynami tragedii i obojętnością na los innych ludzi, niechęcią do dostrzeżenia cierpienia. Niewinność małych bohaterów nie budzi wątpliwości, stąd niemożność pogodzenia się z traumatycznymi wydarzeniami, sprzeciw wobec wszystkiego, co doprowadziło do powstania tej sytuacji ²³.

Na koniec należy się zastanowić nad jeszcze jednym aspektem traumatycznego doświadczenia, które dotyczy zbiorowości. Myślę o ataku terrorystycznym na tokijskie metro, który naruszył przeświadczenie Japończyków o racjonalności ludzkiego zachowania. Zamach przeprowadzony 20 marca 1995 r. przez członków sekty Aum Shinrikyō (Najwyższa Prawda) stał się zbiorowym doświadczeniem traumatycznym dla pokolenia żyjącego w złudnym poczuciu bezpieczeństwa i stabilności. Wydarzenie to było szokiem nie tylko dla poszkodowanych i ich najbliższych, ale dla całego społeczeństwa, czego świadectwem są teksty literackie i filmowe, podejmujące temat wprost, jak *Underground* (*Andāguraundo*, 1998) Haruki Murakami, lub odnoszące się do niego pośrednio, jak *Kanaria* (2005) Akihiko Shiota. Utwory te opisują skutki traumatycznych przeżyć nie tylko u ofiar, ale również sprawców, zwłaszcza ich rodzin, które musiały żyć z niezatartym piętnem. Jak zauważa Sigrid Weigel: *patoś związany z pojęciem traumy w znacznym stopniu wynika z przyjęcia punktu widzenia ofiar, (...) jednak wartościowe pod względem poznawczym wydaje się również uwzględnienie perspektywy sprawców* ²⁴. Murakami zwrócił uwagę na podstawowe składniki traumatycznego przeżycia, jego opóźnione działanie powiązane z utratą pamięci i zniekształceniem wspomnień o przykrym doświadczeniu. Opowiadanie o nim ma funkcję terapeutyczną, służy w pewnym sensie odzyskiwaniu czasu minionego i powiązaniu go z teraźniejszością. Nerwice pourazowe łączą się z utratą tożsamości, chęcią odcięcia się od przeszłości, zapomnienia o niej i stania się kimś innym, ale z drugiej strony mogą przejawiać się w pragnieniu powrotu do źródeł, przymusie powtarzania ²⁵.

Członkami sekty, która przeprowadziła zamach, byli ludzie młodzi i wykształceni, dobrze sytuowani, którzy przygotowywali się na nadejście apokalipsy, czyli odrodzenie ludzkości poprzedzone jej zniszczeniem. Wszystkich łączyło przeczucie nadchodzącej katastrofy oraz wiara w nadprzyrodzoną moc ich duchowego przywódcy Shōkō Asahary, którego nauki wskazywały im drogę do doskonałości i oczyszczenia ²⁶. Ich postawa była wynikiem buntu przeciw konsumpcyjnej ideologii nowoczesnego społeczeństwa japońskiego, skutkiem alienacji młodego pokolenia rozpaczliwie szukającego sensu życia, świadomego pustki duchowej i upadku tradycyjnych wartości. Członkowie sekty marzyli o zbudowaniu nowego porządku, w tym celu odcięli się od świata zewnętrznego, stworzyli wewnętrzną

sieć, nie rezygnowali przy tym z zaawansowanych technologii i środków komunikacji. *W tym sensie Aum nie była aktem zbiorowego szaleństwa, lecz hiperboliczną, spotęgowaną manifestacją wykształconych buntowników, manipulowanych przez mesjanistycznego guru na rozdrożach medytacji i elektroniki, biznesu i duchowości, (...) przeraźliwą karykaturą japońskiego Społeczeństwa Informacyjnego* ²⁷.

Kanaria rozgrywa się na dwóch płaszczyznach czasowych, łączy przeszłość z teraźniejszością, opowiada historię rodzeństwa, dwunastoletniego Kōichiego (Hōshi Ishida) i jego młodszej siostry Asako, których matka (Miyako Kōda) postanowiła przyłączyć się do nowej wspólnoty religijnej. Akihiko Shiota przedstawia ich losy po zamachu terrorystycznym, rozwiązaniu organizacji i aresztowaniu niektórych jej przywódców ²⁸. Główny bohater ucieka z ośrodka wychowawczego, w którym został umieszczony po zamknięciu siedziby sekty, nie może przystosować się do życia w nowej rzeczywistości, odczuwa gniew i lęk zarazem, pogłębiony podwójną stratą – matki ukrywającej się przed policją i siostry zabranej przez dziadka. W poszukiwaniu Asako pomaga mu dziewczyna, Yuki Niina (Mitsuki Tanimura), jego rówieśniczka, która uciekła z domu. W ich wzajemnych relacjach z początku panuje nieufność, gdyż chłopiec jest zamknięty w sobie, przyjmuje postawę obronną, reaguje agresją na oznaki współczucia i troski. Z upływem czasu nawiązuje się między nimi nic porozumienia, łączy ich coś więcej niż tylko poczucie samotności i opuszczenia, oboje bowiem przeżywają stratę bliskiej osoby. Nie jest to wszak opowieść o rodzącej się przyjaźni między młodymi ludźmi, ale o traumatycznych przeżyciach, niemożności pogodzenia się z przeszłością, konflikcie z otoczeniem, a przede wszystkim o rozpadzie rodziny, związków międzyludzkich i utracie poczucia bezpieczeństwa, o czym przekonują rozbudowane retrospekcje ukazujące życie rodzeństwa w sekcie, poczynawszy od rozdzielenia z matką, przez bunt, a następnie konieczność podporządkowania się surowym zasadom, aż po pogodzenie się z nową sytuacją.

W sekwencjach tych reżyser szczegółowo opisuje życie codzienne współwyznawców podzielonych ze względu na płeć i wiek. Ich opiekunowie podkreślają rolę wspólnie spożywanych posiłków symbolizujących przyjęcie duchowej mocy przywódcy, kładą nacisk na udział w codziennych medytacjach i obrzędach inicjacyjnych dających poczucie przynależności, ale także określających stopień wtajemniczenia (np. przez nadanie nowego imienia). Członkowie wspólnoty muszą zapomnieć o dotychczasowej tożsamości, w tym celu są poddawani psychomanipulacji i karani za nieposłuszeństwo oraz naruszenie surowego regulaminu. Ich życie prywatne podlega ścisłej kontroli, są obserwowani za pomocą sieci kamer rozmieszczonych w siedzibie, która przypomina panoptyczne więzienie. Po rozwiązaniu sekty członkowie nie mogą się odnaleźć w realnym świecie, dlatego trzymają się razem, mimo że większość z nich straciła wiarę w nauki mistrza. Tylko najbardziej zaangażowani są nadal przekonani o słuszności obranej drogi, mają nadzieję na ostateczną przemianę, choć nawet oni przeżywają chwile zwątpienia, o czym świadczy zbiorowe samobójstwo popełnione przez organizatorów zamachu, w tym matkę głównego bohatera. Twórcy filmu znakomicie udało się uchwycić związek między osobistą traumą, spowodowaną opuszczeniem dzieci i śmiercią ich matki, a doświadczeniem zbiorowym oraz ukazać problematyczność wyrazistego podziału na sprawców i ofiary, gdyż w przyjętej przez nich perspektywie wszyscy stają się ofiarami, przeżyli bowiem wstrząs psychiczny, z którego nie

mogą się otrząsnąć, wyzwolić spod wpływu przeszłości i przepracować traumatycznych przeżyć.

W filmach japońskich zrealizowanych na przełomie stuleci niezwykle rzadko pojawia się wiara w możliwość wyleczenia ran, znacznie częściej reżyserzy analizują zjawisko polegające na kompulsywnym powtarzaniu, pozbawionym nadziei na wyzdrowienie, tylko czasem wskazują na inną drogę, jaką może wybrać człowiek okaleczony. Makoto, bohater *Eureki*, nie mogąc zapomnieć o tragicznym wydarzeniu i nie chcąc rozgrywać tego doświadczenia w działaniu, próbuje znaleźć krytyczny dystans, ułatwiający mu dokonanie zmiany we własnym życiu. Nie chodzi przy tym o całkowite wyzdrowienie, lecz o złagodzenie skutków traumy, długotrwały proces zmierzający do nauczenia się tego, jak żyć z niepokojem i poradzić sobie z lękiem. Zbyt często jednak pamięć traumatyczna przechowuje bolesne wspomnienia i przenosi je do teraźniejszości, zmuszając człowieka do przeżywania na nowo tragicznych wydarzeń. „W pamięci traumatycznej przeszłość nie jest po prostu zamkniętą i skończoną historią. Wciąż żyje w doświadczeniu i ma jedną postać lub zbiorowość (w wypadku wspólnych wydarzeń traumatycznych)”²⁹, zazwyczaj uniemożliwiając jej prawidłowe funkcjonowanie.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Na szczególne znaczenie możliwości przepracowania straty dzięki przekształceniu traumy w pamięć narracyjną zwraca uwagę Cathy Caruth w książce *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995, s. 154.

² D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 162-164.

³ Zob. tamże, s. 172.

⁴ Tamże, s. 153.

⁵ Na funkcję czasowego przemieszczenia oraz opóźnionego kształtowania się znaczenia traumatycznego przeżycia zwraca uwagę Cathy Caruth w znakomitej pracy *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, s. 9-10.

⁶ Wymienione powyżej aspekty traumy w kontekście kryzysu przedstawiania wlicza Joshua Hirsch w *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia 2004, s. 11.

⁷ Zob. E. A. Kaplan, *Performing Traumatic Dialogue*, „Women and Performance” 1998, nr 19-20, s. 34.

⁸ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, PWN, Warszawa 2000, s. 53.

⁹ D. LaCapra, dz. cyt., s. 171.

¹⁰ W filmie pojawia się drugoplanowy wątek psychopatycznego zabójcy dzieci. Niesłusznie podejrzewany o popełnienie tych zbrodni jest Makoto.

¹¹ C. Caruth, *Unclaimed Experience*, dz. cyt., s. 7.

¹² W warstwie fabularnej film jest rozwinięciem opowieści z debiutanckiego dzieła Shinjiego Aoyamy, *Helpless* (1996), opowiadającego o wydarzeniach sprzed 10 lat, które w *Sad Vacation* są przywoływane we wspomnieniach.

¹³ Historia Kozue jest wyraźnym nawiązaniem do wcześniejszego filmu Aoyamy, *Eureki*, co potwierdza nie tylko nazwisko bohaterki, ale i udział odtwórczyni tamtej roli, Aoi Miyazaki.

¹⁴ *Wyznania* zostały przez krytyków „Kinema junpō” uznane za najlepszy film roku 2010, zdobyły też trzy główne nagrody Japońskiej Akademii Filmowej oraz nominację do Oscara.

¹⁵ Zob. F. Kumagai, D. J. Keyser, *Unmasking Japan Today: The Impact of Traditional Values on Modern Japanese Society*, Praeger, Westport 1996, s. 86-87.

¹⁶ *Sąsiad spod trzynastki* przypomina opowieści niesamowite, gdyż wykonawcą perfidnego planu zemsty jest sobowtór bohatera, ucieleśnienie mrocznej strony jego osobowości, a może odzwierciedlenie marzeń o tradycyjnej męskości opartej na sile fizycznej.

¹⁷ Znakomitym wprowadzeniem do problematyki kultury *shōjo* jest artykuł Yumiko Iidy *Between the Technique of Living and an Endless Rou-*

- tine and the Madness of Absolute Degree Zero: Japanese Identity and the Crisis of Modernity in the 1990s*, „Positions” 2000, t. 8, nr 2, s. 423-464.
- ¹⁸ Na temat „romantycznej” strategii wymazywania śladów własnej tożsamości jako sposobu przetrwania w nowej rzeczywistości pisał japoński krytyk kultury popularnej Shinji Miyadai. Zob. Yumiko Iida, dz. cyt., s. 434-435.
- ¹⁹ Nad wyraz trafnie symptomy współczesnej kultury konsumpcyjnej zdiagnozował japoński pisarz Eiji Ōtsuka w książce *Shōjo minzokugaku* (Kōbunsha, Tōkyō 1991, s. 18): *Nasze istnienie polega wyłącznie na dystrybucji i konsumpcji towarów sprowadzonych z zewnątrz lub przedmiotów służących zabawie (...), które nieustannie zmieniają się w znaki pozbawione znaczenia. (...) Jak nazywamy dziś ten rodzaj życia? Na imię mu „shōjo”*. Cyt. za: John Whittier Treat, *Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject*, „Journal of Japanese Studies” 1993, vol. 19, nr 2, s. 353.
- ²⁰ W kontekście filmów o zaginionych dzieciach warto przywołać znakomitą książkę Emmy Wilson *Cinema's Missing Children* (Wallflower Press, London 2003), której autorka – na przykładzie wybranych utworów filmowych (m.in. *Wszystko o mojej matce*, *Happiness*, *Portret damy*, *Pokój syna*) – analizuje kluczowe aspekty współczesnego kina, skupiając się na traumatycznych przeżyciach związanych z utratą lub śmiercią ukochanych osób.
- ²¹ Scenariusz filmu oparto na prawdziwych wydarzeniach, jakie rozegrały się w 1988 r. i doprowadziły do śmierci małego dziecka. W artykułach prasowych tragiczną historię nazwano *Sprawą porzuconych dzieci z Nishi-Sugamo* (*Nishi-sugamo kodomo okizari jiken*). Matkę skazano na trzy lata więzienia, uznając jej odpowiedzialność.
- ²² Linda Ehrlich zwraca uwagę na pewne podobieństwa *Nikt nie wie* do innych filmów opowiadających o trudnym dzieciństwie, jego mrocznych stronach, zwłaszcza do *Czterystu batów* (*Les Quatre cents coups*, 1959) François Truffauta i *Kesa* (1969) Kena Loacha. Zob. L. Ehrlich, *Nobody Knows*, „Film Quarterly” 2005/2006, vol. 59, nr 2, s. 45-50.
- ²³ Alexander Jacoby widzi w filmie Koreedy diagnozę kryzysu współczesnej rodziny japońskiej, czego symptomami są egoizm dorosłych oraz ich obojętność na losy dzieci, często porzucanych lub zaniedbywanych. Por. A. Jacoby, *Why Nobody Knows – Family and Society in Modern Japan*, „Film Criticism” 2011, vol. 35, nr 2-3, s. 66-83.
- ²⁴ S. Weigel, *The Symptomatology of a Universalized Concept of Trauma: On the Failing of Freud's Reading of Tasso in the Trauma of History*, „New German Critique” 2003, nr 90, s. 90.
- ²⁵ Twórczość Murakamiego w kontekście doświadczenia traumatycznego, melancholii i pracy żałoby analizuje Jonathan Boulter w tekście *Writing Guilt: Haruki Murakami and the Archives of National Mourning*, „English Studies in Canada” 2006, t. 32, nr 1, s. 125-145.
- ²⁶ Shōkō Asahara (ur. 1955) był założycielem sekty Aum Shinrikyō (Najwyższa Prawda), która początkowo, w 1984 r., była szkołą jogi, dopiero dwa lata później przekształciła się w formalną organizację zwaną Aum Shinsen (słowo „aum” w sanskrycie oznacza głęboką mądrość), która liczyła 350 wyznawców i miała zezwolenie na prowadzenie działalności biznesowej. W 1987 r. członkowie przyjęli nazwę Aum Shinrikyō i rozpoczęli budowę nowej siedziby w stóp góry Fuji, zaś w naukach guru coraz silniej widoczne były wątki eschatologiczne, ostrzeżenia przed nieuchronną zagładą. W 1994 r. przeprowadzono pierwszy eksperyment z gazem paraliżującym, wskutek czego zginęło siedem osób. Po zamachu na metro tokijskie w marcu 1995 r. Asahara został aresztowany i po kilkuletnim procesie skazany na śmierć przez powieszenie. Na temat działalności sekty ukazało się wiele artykułów naukowych, a także znakomita książka wybitnego psychologa Roberta Jaya Liftona *Destroying the World to Save It: Aum Shinrikyō, Apocalyptic Violence, and the New Global Terrorism*, Metropolitan Books, New York 1999.
- ²⁷ M. Castells, *Siła tożsamości*, tłum. S. Szymański, PWN, Warszawa 2008, s. 106.
- ²⁸ Ze względów prawnych reżyser filmu nie posłużył się prawdziwą nazwą sekty, czyli Aum Shinrikyō, a jedynie zastępczym określeniem Nirvana.
- ²⁹ D. LaCapra, dz. cyt., s. 76.