

# Człowiek zurbanizowany

Shinya Tsukamoto i jego filmy

AGNIESZKA KAMROWSKA

Twórczość Shinyi Tsukamoto jest bardziej znana w Europie niż w Japonii, gdzie jest on uznawany za przedstawiciela filmowego undergroundu. Reżyser ten unika kompromisów, aby móc realizować własną wizję kina, dlatego sam szuka funduszy na realizację filmów. Przez twórczość Tsukamoto przewija się bowiem autorska refleksja o człowieku, który na skutek życia w gigantycznej konurbacji miejskiej zapomniał o swej organicznej strukturze i poddał swoje ciało różnym modyfikacjom, co ma konsekwencje w jego psychice. Ów zurbanizowany człowiek postrzega swoje ciało na podobieństwo otaczającego go organizmu miasta, który – zestrojony z potrzebami milionów użytkowników – idealnie funkcjonuje, a przez to nie zwraca na siebie uwagi. Człowiek otoczony sterylnymi wnętrzami oraz szklanymi drapaczami chmur oddala się od natury i zapomina o własnej biologiczności. Tsukamoto ukazuje proces, który jest udziałem mieszkańców metropolii wszystkich wysoko rozwiniętych krajów świata, jednak w Japonii – ze względów kulturowych, demograficznych i cywilizacyjnych – jest najbardziej zaawansowany. Perspektywa Tsukamoto jest więc perspektywą uczestnika i obserwatora. Połączenie tych dwóch punktów widzenia wymaga niezwyklej wrażliwości, którą twórca ten niewątpliwie ma i dzięki której chce się dzielić z widzami refleksją na temat życia we współczesnym zurbanizowanym świecie. *W Japonii nie było wojny od ponad 50 lat, co oczywiście jest rzeczą dobrą. Lecz ludzie zdążyli się już przyzwyczaić do życia w pokoju i pograżyli się w półśnie. Zadaniem moich filmów jest ich obudzić. Uderzyć ich w głowę metalowym młotem. (...) Chcę przestrzec ludzi przed niebezpieczną beztróską i uznawaniem obecnego stanu rzeczy za oczywisty. Oczywiście nie mówię, że powinniśmy zacząć nową wojnę, ale chcę, aby ludzie bardziej docenili pokój, który obecnie mamy. Powinni być świadomi jakie mają szczęście i nie uznawać tego stanu za oczywisty*<sup>1</sup> – mówi reżyser o przesłaniu swoich filmów.

W swoim pierwszym pełnometrażowym obrazie *Tetsuo: Iron Man* (1988) Tsukamoto porusza problem kolonizacji ludzkiego ciała przez otaczającą je technologię. Uwagę przykuwa już formalna strona filmu – industrialna muzyka przypominająca odgłosy wykuwania metalu oraz czarno-białe zdjęcia i manipulowanie szybkością przesuwania kadrów dają wrażenie filmu eksperymentalnego, awangardowego zarówno stylistycznie, jak i znaczeniowo. W filmie tym Tsukamoto łączy żywy plan z animacją wykorzystującą technikę pikselacji, stosowaną niegdyś przez Rybczyńskiego czy wcześniej McLarena<sup>2</sup>. Japoński tytuł – *Tetsuo* – oznacza dosłownie „żelaznego człowieka”, a fabuła filmu przedstawia dwóch bohaterów, których ciała ulegają mutacji w metal. Pier-

wszy z nich, określanymi jako Fetyszysta<sup>3</sup>, wywołuje mutację celowo, implantując sobie w nodze metalowy pręt. Drugi – Mężczyzna, przedstawiciel warstwy społecznej salarymanów<sup>4</sup> – zostaje zarażony mutacją w wypadku samochodowym, w którym nieumyślnie potrąca Fetyszystę. Proces pochłaniania ciała przez metal u każdego z mężczyzn przebiega w inny sposób. Pręt, który wszczepił sobie Fetyszysta, był zardzewiały, dlatego skóra mężczyzny staje się ciemniejsza. Również zakres mutacji jest mniejszy: prócz zmiany karnacji w metal przemienia się jego ręka, która staje się bronią palną dużego kalibru. Fetyszysta w pełni akceptuje swoją przemianę. Pragnął jej i sam ją zainicjował, umieszczając w świeżo rozciętej skórze uda metalowy pręt. Jednak jego ciało początkowo stawiało opór i odrzucało obcy element, w ranie pojawiły się robaki. Sceny Fetyszysty „operującego” i zmieniającego opatrunki na nodze w sposób niezwykle dosłowny przedstawiają ciało jako mięso. Jest to mięso krwawiące, pulsujące, a na koniec gnijące. Mimo początkowych trudności ciało Fetyszysty poddaje się w końcu procesowi „metalizacji”. Bohater nie próbuje z tym walczyć, jest otwarty na przemianę i dlatego przebiega ona w sposób bardziej kontrolowany.

W przeciwieństwie do Fetyszysty Mężczyzna nie akceptuje swojej mutacji. Następnego dnia po wypadku, podczas porannego golenia dostrzega pierwszy pręt wystający z policzka, lecz nie domyśla się nawet, co go spotkało, zakleja ranę plasterem i wyrusza do pracy. Kiedy wreszcie uświadamia sobie, co się dzieje z jego ciałem, wywołuje to w nim lęk, panikę oraz psychiczne odrzucenie postępującej przemiany. Te negatywne emocje potęgują proces mutacji, przez co przebiega ona szybciej i intensywniej oraz bardziej chaotycznie niż u Fetyszysty. Łudząc się, iż możliwe jest zatrzymanie „metalizacji”, Mężczyzna udaje się do lekarza. Wobec tak osobliwego schorzenia lekarz mówi bezradnie: *Masz kawalek metalu wetknięty w mózg, a mimo to żyjesz. Można powiedzieć, że jest on artystycznie wetknięty. Jeżeli go wyciągnę, umrzesz. Pomyśl o nim jak o ozdobie.* Umieszczenie w filmie postaci lekarza oraz sposób, w jaki u Mężczyzny rozpoczyna się mutacja, sprawiają, że można ją interpretować jako chorobę zakaźną, którą można się zarazić przez kontakt z nosicielem wirusa. W *Tetsuo* pierwszym takim nosicielem był Fetyszysta, który w momencie wypadku samochodowego zaraził Mężczyznę. U tego drugiego wirus aktywuje się w momencie golenia przy użyciu stalowego ostrza maszynki. Ostrze to było pozbawione rdzy, dlatego też mutacja Mężczyzny nie jest nią skażona, a metal, który zaczyna wydobywać się z jego ciała, ma srebrzystą barwę. Jednak pomimo podobieństwa do choroby zakaźnej, proces mutacji należy raczej określić jako modyfikację ciała. Dowodzą tego słowa lekarza, który podkreśla, że pacjent żyje i dopiero usunięcie metalowej części spowoduje śmierć.

Modyfikacja przez przemianę w metal ma w *Tetsuo* umożliwić protagonistom przystosowanie się do nowych warunków zewnętrznych. Otaczające bohaterów środowisko naturalne stopniowo zostało przemienione w betonową dżunglę, również ich ciała muszą ulec metamorfozie, aby dostosować się do nowych, nienaturalnych warunków. Można tu zaobserwować zjawisko przystosowania autoplastycznego, w którym aby dopasować się do środowiska, zmianom podlega sam organizm. Francuski psychoanalityk Daniel Lagache wyodrębnił dwa poziomy autoplastyki: poziom konkretny obejmujący zmiany fizjologiczne oraz poziom symboliczny zawierający czynności umysłowe świadome i nieświadome-

me<sup>5</sup>. Zmagania Fetyszysty sytuują się zarówno na poziomie konkretnym, jak i symbolicznym, ponieważ swoimi działaniami inicjuje on przemianę, której podlega. Procesem przeciwnym do autoplastyki jest przystosowanie alloplastyczne, które wiąże się ze zmianą środowiska w wyniku postępowania organizmu<sup>6</sup>. Alloplastyka jest celem ostatecznym przemiany, jakiej ulegają ciała bohaterów. Przystosowanie to dokonuje się na poziomie symbolicznym – przez komunikację, oraz na poziomie konkretnym – jako działanie. Jest to widoczne w finale filmu, w którym organizmy Fetyszysty i Mężczyzny łączą się, wchłaniając przedtem metalowe przedmioty i urządzenia. Dzięki temu połączeniu dokonuje się akt komunikacji totalnej, który jest jedynie środkiem do osiągnięcia ostatecznego celu – zamiany świata w metal i rdzę. *Film Tsukamoto ukazuje buntującą się w człowieku krnąbrne maszyny, które z założenia powinny być alloplastyczne i uległe, lecz zachowują się jak dzikie, autoplastyczne zwierzęta. Według Westona La Barre ludzka ewolucja dokonuje się przez alloplastyczne eksperymenty z obiektami zewnętrznymi wobec ludzkiego ciała, przez wytwory rąk, mózgu i oczu, a nie samego ciała. Jednak w „Tetsuo” to właśnie ciało ulega autoplastycznemu atakowi, wyemancypowana ręka staje się zbyt wyemancypowana, zmieniając się w apokaliptyczną armatę*<sup>7</sup>. Zmutowana kończyna Fetyszysty do pewnego stopnia przypomina rękę Maxa Renną w filmie *Videodrome* Davida Cronenberga (1983). *Ze wszystkich inspiracji Tsukamoto Cronenberg pozostaje najbardziej widoczną, dlatego że u obydwu twórców nieustannie narastająca technologia jest kojarzona zarówno z zaraźliwą chorobą, jak i ewolucją; te dwa elementy są nierozdzielnie połączone w darwiniańskim tangu naturalnej selekcji. Obydwaj reżyserzy żywiłowo fetyszują nieszczęśliwego „technologicznego człowieka”, bezlitośnie szydząc z opisywanego przez Alvina Tofflera w latach siedemdziesiątych „szoku przyszłości”*<sup>8</sup>. Inspiracją twórczością Cronenberga jest widoczna także w sposobie ukazania w filmie *Tetsuo: Iron Man* związków człowieka z miastem. *Prawdopodobnie głównym tematem filmów Tetsuo jest związek ludzkiego ciała i miasta*<sup>9</sup> – przyznaje sam Tsukamoto. Bohaterowie zdają się podłączyć do wszechobecnych sieci, jakie składają się na urbanistyczny organizm. Tory kolejki, trakcje energetyczne, linie telefoniczne – wszystkie te elementy tworzą metalowe kłącze, które oplata bohaterów, by w końcu przeniknąć do ich wnętrza. Ewolucja, jakiej ulegają ciała bohaterów, jest ewolucją ostateczną, ostatnim stadium ewolucyjnym zmierzającym jedynie do destrukcji. Protagoniści filmu Tsukamoto ulegają metalizacji, która symbolizować może nie tylko cyborgizację, ale też odcięcie od natury. *Technologia wdziera się do ich organizmów nie w sterylnych laboratoriach – bohater „Tetsuo”, Fetyszysta metalu, sam umieszcza pod swoją skórą zardzewiały pręt, inny zaraża się chorobą w wyniku wypadku samochodowego. Uwaga skupia się na organicznej tkance ciała, które ulega presji nieożywionej materii, nie zaś na technologiach przyszłości*<sup>10</sup>.

Na tym samym wątku pochłaniania ludzkiego organizmu przez metal opiera się fabuła *Tetsuo II: Body Hammer* (1992) będącego sequelem, a raczej reinterpretacją obrazu *Tetsuo: Iron Man*. Bohaterem filmu ponownie jest salaryman Tomoo Taniguchi, który wraz z żoną Kaną i małym synkiem Minorim mieszka w Tokio. Mężczyzna i jego rodzina są niepokojeni przez przedstawicieli tajemniczej organizacji, którzy dwukrotnie porywają dziecko. Drugie porwanie kończy się tragicznie: ojciec w ataku bezsilnej rozpaczki mimowolnie zabija synka, strze-

lajając do niego pociskami wylatującymi z jego ciała. Następnie bohater zostaje uwięziony w siedzibie tajemniczej sekty, której liderzy dokonują na nim eksperymentów i chcą wykorzystać jego osobliwe zdolności do własnych celów. Pod względem formalnym *Tetsuo II: Body Hammer* jest filmem bardziej konwencjonalnym niż poprzedni. W warstwie fabularnej wątek modyfikacji został pogłębiany o podteksty psychoanalityczne, podważając tym samym eksplorowaną w cyberpunku kartezyjską dychotomię ciała i umysłu. W filmie Tsukamoto ciało, wraz z umieszczonymi w nim technologicznymi implantami, podległe jest umysłowi, a raczej emocjom, które mają w nim swój początek. O ile pierwszy film z cyklu *Tetsuo* akcentował głównie przemianę ciała, część druga koncentruje się na umyśle i wspomnieniach z dzieciństwa głównego bohatera, które okazują się kluczem do wyjaśnienia przyczyn jego osobliwej i niekontrolowanej mutacji. W obydwu filmach role „cyborga” oraz bezimiennego „Faceta” grają ci sami aktorzy – Tomoroh Taguchi i Shinya Tsukamoto. Dzięki temu bohaterów *Body Hammer* można uznać za różne „przypadki” w dziejach choroby, która została ukazana w części pierwszej *Tetsuo*. Ukazując w obydwu filmach losy japońskich everymanów: bezimiennego faceta i stereotypowego salarymana, reżyser sugeruje, iż choroba ta jest powszechna, mimo podobnego przebiegu może mieć zupełnie odmienne początki, jednak zawsze prowadzi do takich samych skutków.

Mutacja, której ulega główny bohater filmu *Tetsuo II: Body Hammer*, ma podłoże emocjonalne: w momencie odczuwania lęku i silnego stresu z jego ciała wylania się broń, która strzela do napastników. Im silniejszy jest gniew Taniguchiego, tym więcej luf wydobywa się z jego wnętrza. Proces ten nie podlega żadnej kontroli, odbywa się mimowolnie i nie można go powstrzymać, dopóki bohater nie powróci do stanu emocjonalnej równowagi. Protagonista *Tetsuo II: Body Hammer* przypomina Nole z filmu *Potomstwo* Davida Cronenberga (1979), której lęki *materializują się w postaci tytułowego potomstwa rozwijającego się w nowym organie wyrastającym z ciała Noli*<sup>11</sup>. W filmie Cronenberga bohaterka nabywa tej umiejętności pod wpływem eksperymentalnej terapii psychoplazmatycznej doktora Raglana. U Tsukamoto przyczyną osobliwych manifestacji gniewu bohatera są eksperymenty, jakie w dzieciństwie przeprowadził na nim ojciec – szalony naukowiec badający telekinezę i właściwości metali, oraz dążący do stworzenia ludzkiej broni. Taniguchiemu i jego bratu wszczepiono specjalne pistolety, aby mogli strzelać, kiedy tylko ich wola zjednoczy się z wolą broni. Młodsze dziecko szybko uczy się wykorzystywać nową umiejętność, jednak łagodnemu z natury Taniguchiemu przychodzi to z trudnością. Dopiero traumatyczne wydarzenie zamordowania matki przez sadystycznego ojca na oczach chłopca wyzwala w nim agresję niezbędną do aktywacji broni i zastrzelenia mordercy. Modyfikacja, jakiej ulegli chłopcy, jest więc natury technologicznej, lecz od momentu wszczepienia obcego ciała kontrolę nad całym procesem sprawuje umysł. Władzę nad ludzkim umysłem próbuje przejąć przywódca tajemniczej sekty, która porywa Taniguchiego. Manipulując jego wspomnieniami, naukowiec wywołuje w nim agresję i tym samym prowokuje metamorfozę bohatera w ludzką armatę. Osiągnięcie takiego stanu jest marzeniem członków sekty. Pragną oni stać się równi bogom dzięki przemianie w metal. Przemiana ta jest indukowana za pomocą specjalnej szczepionki i – podobnie jak w *Tetsuo: Iron Man* – przebiega dwójako. Część mężczyzn zostaje zarażona wirusem rdzy widocznym



*Tetsuo: Iron Man*, rež. Shinya Tsukamoto (1988)

w postaci rozległych, brunatnych plam na ich ciałach. Pozostali powoli stają się organiczno-metalowymi hybrydami.

Fabula pierwszego filmu *Tetsuo* jedynie sugerowała przyczyny, dla których ludzie łączą swoje tkanki z metalem, skupiając się na samym przebiegu procesu. W części drugiej pogłębiony jest wątek socjologiczny stanowiący klucz interpretacyjny do obu tych filmów, jak i innych obrazów autorstwa japońskiego reżysera. „*Tetsuo II*” został nakręcony w bardziej kontemplacyjnej poetyce umożliwiającej pojawienie się motywu, który później stanie się głównym wątkiem twórczości Shinyi Tsukamoto: *życie we współczesnym mieście, które odziera nas z naszych fizycznych doznań*<sup>12</sup>. Jednym z wizualnych lejtmotywów *Tetsuo II: Body Hammer* są drapacze chmur: zimne stalowobłękitne szachownice okien, labirynt betonu i szkła filmowany w chłodnym niebieskawym świetle. Wnętrze, w którym dochodzi do pierwszego porwania, również jest sterylne, białe, pełne stali i szklanych tafli. Równie oszczędny jest aseptyczny design mieszkania Taniguchiego i jego rodziny oraz niebieskawa siłownia, w której próbuje on poprawić swoją muskulaturę. Ukazana w ten sposób nowoczesna, sztuczna przestrzeń miejska jest czynnikiem oddzielającym bohaterów od ich naturalnej cielesności. Uwięzieni w objęciach miasta ludzie tracą łączność ze swoim ciałem i przestają je traktować jako część samych siebie, lecz postrzegają je jako obcy twór, nad którym należy zapanować. Krańcowym przykładem panowania nad ciałem jest w filmach *Tetsuo body-building*. Podobnie jak naturalna przestrzeń, która jest w mieście jest kolonizowana przez technologię, w ten sam sposób w procesie body-buildingu kolonizowane jest ludzkie ciało. Przejawami technologii są tutaj specjalistyczne maszyny przeznaczone do rzeźbienia konkretnej grupy mięśni oraz środki farmakologiczne sztucznie przyspieszające przyrost masy. Motyw kulturowy pojawia się w cyklu *Tetsuo* w trzech odsłonach. Pierwszą z nich stanowią fotografie umięśnionych mężczyzn w kryjówce Fetyszysty – jednego z bohaterów *Iron Mana*. W *Body Hammer* obserwujemy, jak wąż Taniguchi próbuje wzmocnić swe ciało na siłowni, by stawić czoło bandytom. W nieskazitelnie białym, sportowym ubraniu nieudolnie zмага się z maszyną do ćwiczeń i dopiero wspomnienie porwania synka wyzwala w nim agresję oraz towarzyszący jej przypływ sił fizycznych. Tej scenie przeciwstawione są obrazy umięśnionych mężczyzn rzeźbiących swą muskulaturę w industrialnym otoczeniu przypominającym hutę. Pośród rozgrzanych pomarańczowych kadzi spocone postaci „wykuwają” swe ciała, podnosząc ciężary wykonane z metalowych części i grubych łańcuchów. Sceny w hucie, oparte na dominacji barwy pomarańczowej, są – oprócz błękitnych drapaczy chmur – drugim wizualnym lejtmotywem filmu *Tetsuo II*. Kontrast tych dwóch serii obrazów stanowi odpowiednik wspomnianych wcześniej dwóch sposobów przystosowania się organizmów do środowiska. Pomarańczowe sceny przekształcania ciał odwołują się do przystosowania autoplastycznego, czyli zmian wewnątrz samego organizmu. Zdjęcia wieżowców symbolizują zaś przystosowanie alloplastyczne – zmiany dokonywane na otoczeniu. W filmach Tsukamoto obydwa rodzaje adaptacji odbywają się przez technologię.

Finał filmu *Tetsuo II: Body Hammer* wymyka się jednoznacznym interpretacjom. Zakończenie składa się z dwóch scen zrealizowanych w dwóch różnych poetykach. Pierwsza rozgrywa się w hucie metalu. Taniguchi przechodzi transformację podobną do finalnej przemiany Mężczyzny w pierwszej części – metal

stopniowo pochłania jego ciało i zmienia je w bezkształtną bryłę, z której wystaje ręka przemieniona w działło. Za pomocą metalowych macek bohater łączy się z mężczyznami, którzy pomyślnie przeszli infekcję cząstkami metalu, i razem wyruszają na podbój świata. Dzięki ich działaniom ziemia w przyszłości stanie się srebrzystą planetą, wirującą metalową kulą. Takie zakończenie idealnie wpisuje się w poetykę pierwszej części cyklu *Tetsuo*, jednak reżyser do filmu drugiego dodaje epilog. W ostatniej scenie Taniguchi z żoną i synkiem przechadzają się po plaży. Słychać jedynie szum fal, kobieta mówi: *Jest tak spokojnie*. Kiedy kamera przechodzi do dalszego planu, w tle widać szkielety zburzonych drapaczy chmur wystające z betonowych rumowisk. Scena ta jest nakręcona w takim samym kluczu kolorystycznym jak sceny wspomnień bohatera. Uwieczony w organizmie miasta i w ciele cyborga Taniguchi marzy o powrocie do natury, do ludzkiej cielesności, którą bezpowrotnie utracił.

W kolejnym filmie Tsukamoto – *Tokyo Fist* (1995) bohaterem ponownie jest tokijski salaryman bez reszty pochłonięty wyczerpującą pracą agenta ubezpieczeniowego. Tsuda jest wcieleniem japońskiego perfekcjonizmu, jego życie jest zaplanowane w najdrobniejszych szczegółach, z planem emerytalnym włącznie. Wraz z młodą narzeczoną Hizuru bohater mieszka w sterylnym mieszkaniu w wieżowcu. Pozornie Tsuda i Hizuru doskonale do siebie pasują – oboje należą do bezimiennej rzeszy pracowników biurowych, którzy co rano w nienagannych czarno-białych strojach udają się do pracy zatłoczonym pociągiem. Tsuda jest bezgranicznie oddany pracy. Co wieczór wraca do domu przemęczony i rozdrażniony, coraz bardziej oddala się też od narzeczonej. Podobnie jak w *Tetsuo II: Body Hammer* spokojne i monotonne życie bohatera zostaje zakłócone nagłym pojawieniem się tajemniczego mężczyzny – Kojimy, kolegi Tsudy ze szkoły średniej, który wybrał karierę pięściarza. Tsuda zauważa go w klubie bokserskim, gdzie udaje się w sprawach służbowych. Niepozorny urzędnik z wyraźną fascynacją przygląda się półnagim mężczyznom, którzy pracują nad swoją muskulaturą, czy boksują się z własnym cieniem. Bohater udaje, iż nie poznaje dawno niewidzianego kolegi, lecz jeszcze tego samego wieczoru Kojima odwiedza go w mieszkaniu, gdzie zastaje jedynie Hizuru. Umieśniony i zrelaksowany bokser jest przeciwieństwem niepozornego i sfrustrowanego Tsudy, który czuje się zagrożony w jego obecności i reaguje histerycznie na widok Hizuru i Kojimy gawędzących wesoło przy kuchennym stole. Napięcie między Kojimą a Tsudą szybko narasta, kiedy bokser okazuje zainteresowanie piękną narzeczoną.

*Podobnie jak wszyscy protagoniści filmów Tsukamoto, Tsuda całkowicie zatracił poczucie własnej cielesności. Widać to, kiedy nieustannie ociera spocone czoło – ta jedyna manifestacja jego fizyczności jest dla niego jedynie nic nie znaczącym niuansem*<sup>13</sup>. Bohater jest jedynie trybikiem w idealnie funkcjonującym organizmie miasta – aseptycznej metropolii ze szkła i betonu, złożonej z geometrycznych brył drapaczy chmur, kryjących idealnie uporządkowane biura i podobnie urządzone mieszkania, stanowiące środowisko naturalne dla ludzi takich jak Tsuda. Kojima jest jego przeciwieństwem. Poświęca wiele uwagi własnemu ciału, pracuje fizycznie i mieszka w małym starym domku zagubionym pośrodku blokowiska. Swym zwierzęcym magnetyzmem Kojima fascynuje Hizuru, która pod jego wpływem zaczyna interesować się cielesną stroną własnej egzystencji. Bokser wdziera się przemocą w uporządkowane życie młodej pary,

uświadamiając im, jak bardzo oddalili się od siebie i od świata fizycznych doznań. Od tego momentu Hizuru i Tsuda – każde na własną rękę – rozpoczynają poszukiwania utraconego poczucia cielesności. Hizuru sama przekłuwa sobie ucho i odkrywa, iż zadawanie sobie bólu jest jednym ze sposobów zapewnienia sobie doznań fizycznych. Decyduje się na kolczykowanie i przebija kolejne części ciała, umieszczając w nich metalowe ozdoby. Następnym krokiem są rozległe tatuaże pokrywające ramię i udo. W końcu dziewczyna uzależnia się od bólu i przeprowadza do Kojimy. Nie traktuje jednak boksera jako partnera seksualnego, lecz jako kolejne narzędzie do zaspokajania swojego nałogu.

Hizuru chodzi też na walki bokserskie, aby oglądać bijących się mężczyzn. Na jednej z takich walk spotyka Tsudę, który po bójce z Kojimą również odkrywa, że odczuwanie bólu jest sposobem na dotarcie do własnej cielesności. W tym celu Tsuda zapisuje się do klubu bokserskiego. Początkowo jest niezdarzy i słaby, lecz rywalizacja z Kojimą o Hizuru staje się pretekstem do doskonalenia własnego ciała niekończącymi się ćwiczeniami, a następnie sparingami pięściarskimi. *Boks i trening fizyczny zastąpiły w „Tokyo Fist” metaliczne mutacje znane z filmów „Tetsuo”, wypierając tym samym element science fiction*<sup>14</sup>. Podobnie jak narrator *Fight Clubu* Davida Finchera (1999), Tsuda odnajduje sens życia w walkach i zadawaniu sobie bólu, a wszystko inne przestaje mieć znaczenie. W filmie Finchera walki są lekarstwem na bezsenność, dla Tsudy – na syndrom chronicznego zmęczenia. Zapytany przez Hizuru o wyniki badań lekarskich, jakim poddał się na początku filmu, Tsuda odpowiada, że ich nie odebrał, bo odkąd zaczął zadawać sobie ból, nie czuje już zmęczenia. Ból staje się więc sposobem na wyrwanie się ze zautomatyzowanej egzystencji miejskiego zombie, jednak każde z bohaterów dochodzi do tej konstatacji w inny sposób. *Tsuda i Kojima spędzają coraz więcej czasu w sali gimnastycznej, Hizuru zaś odkrywa tatuowanie i kolczykowanie ciała jako drogę do wyzwolenia i umocnienia własnego ja. W ten sam sposób obaj mężczyźni – napędzając wzajemną rywalizację – odkrywają rozbudowywanie własnych ciał i podnoszenie poziomu adrenaliny jako źródło przyjemności i cel sam w sobie. (...) To, co zaczyna się jak historia miłosego trójkąta, przeradza się w opowieść o wyzwoleniu przez ból (...)*<sup>15</sup>.

Oprócz procesu dochodzenia przez Hizuru i Tsudę do cielesnej samoświadomości i wyzwolenia oraz rywalizacji bohatera z Kojimą występuje w filmie jeszcze jeden wątek – choroba ojca Tsudy. Wątek ten rozgrywa się zaledwie w trzech krótkich i oszczędnych scenach w szpitalu. Szpital jest jasny, chłodny i sterylny. Pośród bieli prześcieradeł ledwo można dostrzec twarz bladego, białowłosego staruszka. Sceny wizyt u ojca są rozgrywane bez słów. Padają one dopiero podczas ostatniego pobytu Tsudy w szpitalu, kiedy pielęgniarzka oznajmia, że ojciec odszedł w spokoju, bez bólu. Sterylna biel szpitala, podobnie jak zimne, niebieskawe przestrzenie miasta mają więc służyć zamaskowaniu przemijania, odcięciu od cierpienia, które jest czymś niepożądanym, przypominającym ludziom o ich biologicznym pochodzeniu. *Na lśniących ulicach tokijskiej metropolii nieobecne są wszelkie oznaki rozkładu. Dla Tsukamoto to właśnie rozkład stanowi kluczowy element życia. Ból, destrukcja i konfrontacja ze śmiercią przypominają bohaterowi, czym naprawdę jest życie, czymś więcej niż tylko codzienną rutyną. Do takiej konkluzji Tsukamoto doprowadza swoich bohaterów, po tym jak zafundował im prawdziwą gehennę, aby przypomnieli sobie, jak smakuje prawdziwe życie*<sup>16</sup>.



Podobnemu procesowi odzyskiwania samoświadomości po latach marazmu poświęcony jest film *Bullet Ballet* (1998), którego bohater, producent telewizyjny Goda, dowiaduje się, że jego dziewczyna Kiriko popełniła samobójstwo, strzelając sobie w głowę. Posiadanie broni palnej jest w Japonii nielegalne, więc śmierć Kiriko wywołuje wiele pytań, nie tylko ze strony policji, ale również samego Gody, który nie może zrozumieć, czemu ukochana zdecydowała się na tak desperacki krok. W trakcie śledztwa na jaw wychodzą związki Kiriko ze światem przestępczym oraz fakt, że zażywała narkotyki. Zaskoczony tymi informacjami bohater nie może się z nimi pogodzić i postanawia spróbować tego, co jego narzeczona przeżyła przed śmiercią. Nieudolnie usiłuje skontaktować się z przedstawicielami półświatka, aby zakupić narkotyki i broń. Goda przypomina typowych tokijskich salarymanów – wiecznie zmęczonych biuralistów, którzy nie potrafią żyć bez swojej pracy i spędzają w niej całe dnie. Dla takiego człowieka przeniknięcie do przestępczego podziemia i zakupienie broni jest prawie niemożliwe, dlatego swój pierwszy pistolet Goda konstruuje sam, z części zamówionych w małych warsztatach. Jednak samo posiadanie broni i narkotyków nie wystarcza, aby zrozumiał, dlaczego jego dziewczyna popełniła samobójstwo.

Tak jak inni bohaterowie filmów Tsukamoto Goda musi przejść długą, pełną przemocy i poniżenia drogę, aby pojąć motywy desperackiego kroku Kiriko. Na pierwszy rzut oka po jej śmierci w życiu Gody nic się nie zmieniło. Jego współpracownicy zauważają, że świetnie sobie poradził z traumatycznym przeżyciem i nie wziął z tego powodu ani jednego dnia wolnego. Dopiero spotkanie z gangiem punków, którzy biją go i upokarzają, rozpoczyna przemianę Gody. Zaczyna przejawiać coraz głębszą fascynację półświatkiem oraz bronią. Aby wejść w świat przestępczy, decyduje się na fikcyjne małżeństwo z cudzoziemską prostytutką – to mu pozwoli zdobyć poszukiwany pistolet.

Ze wszystkich filmów Tsukamoto *Bullet Ballet* zawiera najbardziej wnikliwy opis socjologiczny. Reżyser, który zazwyczaj koncentruje się na portretowaniu dwóch, trzech bohaterów, tutaj pokusił się o szerszą refleksję na temat japońskiego społeczeństwa. Żyjący w dobrobycie Goda popada w niebezpieczny stan samozadowolenia. Nie przeszkadza mu rutyna życia codziennego, które wypełnia jedynie praca i drobne przyjemności. Co wieczór wracał do swojego luksusowego mieszkania, w którym czekała na niego Kiriko. Nie pragnął żadnych zmian, stąd też bierze się szok i dezorientacja po śmierci ukochanej. Dopiero Goto – członek punkowego gangu, który znał Kiriko, z wściekłością wykrzykuje, że dziewczyna miała dosyć monotonnej egzystencji i życia w zawieszaniu u boku Gody. W wizji Gody kobieta mówi: *...ludzie mają dzieci, ponieważ potrzebują jakiegoś powodu, żeby żyć dalej. Inaczej gubią się jak latawiec na wietrze pozbawiony sznurka*. Ową nadmierną koncentrację na własnych potrzebach zauważa Goto, który obwinia Godę i jemu podobnych za śmierć Kiriko.

Przeciwwagą dla wygodnego życia ma być w filmie Tsukamoto przystąpienie do punkowego gangu, na co decyduje się Chisato – młoda i atrakcyjna dziewczyna. Przynależność do miejskiej subkultury początkowo fascynuje Chisato, która z ochotą pełni funkcję przynęty na bogatych klientów okradanych potem przez jej kolegów. Dziewczyna szybko uzależnia się od przemocy i życia na krawędzi, lecz nigdy nie decyduje się na zażywanie narkotyków. Zafascynowany nią Goto również przeżywa rozterki, zastanawia się nad porzuceniem skórzanych ubrań

i podjęciem normalnej pracy salarymana. Jednak pogarda na twarzy Chisato, która widzi go w garniturze sprawia, że chłopak żałuje swojej decyzji i wraca do gangu. Punkowa subkultura nie zapewnia jednak zażegnania marazmu i oświecenia spowodowanego odcięciem od natury. Młodociani gangsterzy wikłają się w brutalne porachunki i coraz bardziej nakręcają spiralę bezsensownej przemocy. Uświadamia to sobie Chisato, która – podobnie jak Goda – zadając sobie ból, szuka sposobu na odmianę życia. Goda pogrąża się w fascynacji przemocą. Ogląda zarejestrowane sceny eksplozji i destrukcyjnego działania broni. Sam również chciałby umrzeć od pocisku, jednak nie potrafi się zdobyć na samobójczy strzał. Podobnie Chisato próbuje popełnić samobójstwo, przecinając sobie żyły, jednak w ostatniej chwili zmienia zdanie. Oboje rozumieją, że śmierć jest łatwiejsza niż dalsze życie i próba zmiany swej egzystencji. Zamiast obserwować z ukrycia snajpera, którego mają unieszkodliwić, włączają się po dachach wieżowców i wygrzewają w słońcu. Jednak wiedzeni poczuciem lojalności wracają do kryjówki gangu i biorą udział w morderczym starciu, z którego ocaleją jedynie oni i Goto. Wszyscy troje zostaną w ten sposób wynagrodzeni za to, że próbowali zmienić swoje życie, nie poddając się panującemu wokół odrętwieniu. Symbolizuje to ostatnia scena, w której z rozłożonymi ramionami Goda i Chisato biegną pod wiatr, każde w swoją stronę.

Filmy Tsukamoto często są uważane za feministyczne. Jakkolwiek nie jest to główne przesłanie twórczości tego reżysera, nie można pominąć roli, jaką odgrywają w niej kobiety. We wszystkich filmach Tsukamoto kobiety nie są tylko biernymi obserwatorkami wydarzeń, lecz na swój sposób przechodzą przemianę, która dla fabuły ma znaczenie nie mniejsze niż losy głównego bohatera. W *A Snake of June* (2002) to właśnie kobieta jest pierwszoplanową postacią i to jej metamorfoza stanowi główną oś fabuły. Młoda, atrakcyjna Rinko Tatsumi pracuje w telefonicznej poradni zdrowia psychicznego. Jej mąż Shigehiko jest łysiejącym, otyłym salarymanem trawionym obsesją na punkcie czystości. Pewnego dnia w ich monotonne życie wdzierają się tajemniczy fotograf Iguchi. Mężczyzna niszczy spokój małżonków, aby wytrącić ich z letargu. Owo zakłócenie spokoju przez nieznanego stanowi znak rozpoznawczy filmów Tsukamoto. Aby zapewnić widzom wnikliwy portret dwojga bohaterów *A Snake of June*, reżyser podporządkowuje opisowi strukturę narracyjną filmu dzieląc go na trzy części. Pierwsza z nich – oznaczona symbolem pierwiastka kobiecego – poświęcona jest Rinko, druga – oznaczona symbolem pierwiastka męskiego – Shigehiko. Trzecia część, sygnowana symbolem oznaczającym trójkąt złożony z dwóch symboli męskich i jednego żeńskiego, opowiada o zmianach w życiu małżeństwa, jakie zachodzą na skutek interwencji fotografa.

Związek Tatsumich jest małżeństwem tylko z nazwy, w rzeczywistości mąż i żona jedynie żyją obok siebie w jednym mieszkaniu. Shigehiko nie potrafi okazywać uczuć nie tylko swojej pięknej, młodej żonie, ale również matce, która umiera w szpitalu. Codziennie po powrocie z pracy żona zastaje go czyszczącego energicznie wannę czy kuchenny zlew. Każdej nocy mąż wymyka się z sypialni i śpi na balkonie, nie chce się też zgodzić, aby Rinko kupiła sobie psa lub małego królika. Mężczyznę przeraża wszystko, co ma związek z cielesnością czy naturą. Aby pozbyć się zapachu własnych odchodów, bohater łyka specjalne tabletki. Specyfik ten cieszy się w Japonii dużą popularnością, bo wszelkie kwe-

stie związane z wydalaniem są w tym kraju uważane za wstydlive. Mieszkańcy betonowych miast traktują swoje ciała bardziej jak maszyny, których funkcjonowanie można dowolnie modyfikować, niż jak biologiczne organizmy rządzone ustanowionymi przez naturę prawami. Jak mówi sam reżyser: *Myślę, iż istnieje związek pomiędzy zanikaniem fizyczności a nowoczesnym, betonowym miastem. Żyjemy w takich właśnie miastach i stopniowo tracimy fizyczność, która jest podstawowym elementem człowieczeństwa. Lecz kiedy woda wdziera się w tę współzależność, stymuluje ona wzrost roślin, które z kolei przyciągają owady i wnoszą życie do betonowego świata. Rodzi się nowe życie i – czy nam się to podoba, czy nie – konfrontuje nas z naszą własną fizycznością*<sup>17</sup>.

Mieszkając na betonowej pustyni miasta z oziębłym Shigehiko, Rinko stara się stłumić swoje pragnienia i dopasować do wymagań stawianych jej przez otoczenie i surowego męża. Próbuje być idealną, perfekcyjną w każdym calu żoną. Jednak w porze deszczowej, kiedy betonowe miasto wypełnia się nową życiodajną energią, bohaterka poddaje się zachodzącej wokół przemianie. Pęka w niej niewidzialna bariera i kobieta w ukryciu próbuje zaspokoić swoje skrywane dotąd pragnienia. Zakłada wyzywający strój, maluje usta i z ubranej w białoczarny mundur przykładnej pracownicy i żony przemienia się w świadomą swej atrakcyjności, zmysłową kobietę. Przemiana dokonuje się jednak tylko w zaciszu domowej łazienki oraz w ustronnym miejscu, gdzie nikt nie powinien jej zobaczyć. Rinko nie wie, że jest obserwowana i fotografowana przez jednego z jej telefonicznych rozmówców – Iguchiego. Umierający na raka fotograf chce wyrwać Rinko z odrętwienia, uświadamiając jej, jak ważne jest życie w zgodzie z własnymi pragnieniami. Jednak jak w każdym filmie Tsukamoto droga do wyzwolenia pełna jest bólu i upokorzeń. Iguchi, szantażując Rinko groźbą pokazania intymnych zdjęć mężowi, zmusza ją do publicznego odegrania jej fantazji seksualnych. Fotograf podkreśla, że nie są to jego zachcianki, lecz tylko jej własne pragnienia, które do tej pory tak długo tłumiła, żyjąc u boku oziębłego męża. Zdesperowana kobieta podporządkowuje się żądaniom szantażysty, dając się publicznie upokorzyć, lecz równocześnie przełamuje własne tabu i odkrywa na nowo swoją seksualność. Ponownie wychodzi z domu ubrana w krótką spódniczkę, buty na obcasach i ze szminką na ustach. Tym razem nie wstydi się swej atrakcyjności i śmiechem reaguje na zdziwione spojrzenia przechodniów. Decyduje się też na śmiałą sesję zdjęciową z Iguchim, jednak fotografie nagiej Rinko w strugach deszczu nie mają jedynie charakteru erotycznego, lecz stanowią manifest kobiety przebudzonej, odkrywającej na nowo świat cielesnych doznań.

Przemiana Rinko nie uzdrawia jednak jej relacji z mężem, który nadal trzyma ją na dystans i nie pozwala się do siebie zbliżyć. Zamiast tego obsesyjnie szoruje odpływy i wyjmuje z nich kłęb nieczystości, który wywołuje w nim głębokie obrzydzenie i lęk. W podobny sposób Shigehiko reaguje na wiadomość, iż jego żona cierpi na raka piersi i musi się poddać mastektomii, która uratuje jej życie. Nawet nie próbuje jej pocieszyć ani współczuć. Wykrzykuje jedynie, że od tej pory będzie niekompletna, oszpecona i brzydzi się na samą myśl o amputacji piersi. Rinko rezygnuje więc z operacji. Okłamuje też męża, mówiąc, że jest zdrowa i operacja nie jest konieczna. Jednak Iguchi, który pierwszy odkrył jej chorobę, postanawia dać lekcję Shigehiko i uratować Rinko. I znów droga do duchowego przebudzenia prowadzi przez ból i upokorzenie. Musi go zaznać

Shigehiko, aby odnaleźć swoje człowieczeństwo, pogodzić się ze swoją cielesnością i otworzyć na drugiego człowieka. Podobnie jak w *Grze* Davida Finchera (1997), bohater musi doświadczyć sytuacji ekstremalnych oraz związanych z nimi skrajnych i negatywnych emocji, aby poczuć, że do tej pory nie żył naprawdę, i obudzić się z trwającego całe życie snu. W filmie Tsukamoto mąż podgląda żonę, która aranżuje dla niego ekshibicjonistyczny pokaz, aby uzmysłowić mu jej potrzeby. Iguchi również przygotowuje dla męża Rinko specjalne seanse upokorzenia, aby wytrącić go z marazmu. Torturując i upokarzając Shigehiko fotograf uświadamia mu, jak bardzo krzywdził swoją żonę, oraz czyni go odpowiedzialnym za jej rychłą śmierć. Iguchi przyznaje również, że sam chciałby zająć miejsce Shigehiko i stworzyć z Rinko prawdziwą rodzinę. Dopiero w obliczu utraty żony bohater przełamuje się i dopuszcza do głosu tłumione od dawna instynkty. W podniosłej scenie finałowego zbliżenia małżonków Shigehiko z namaszczeniem całuje bliźnię po mastektomii i pierś cudownie odrasta, a Rinko i jej mąż pogrążają się w cielesnej ekstazie. *Koncentrując się na istotach ludzkich i organicznych formach życia (ukazanych także w formie nieustającej ulewy, która stanowi tło seksualnego przebudzenia Rinko), a nie na machinach i fizycznych deformacjach, „A Snake of June” może stanowić tematyczną kulminację wszystkich poprzednich filmów Tsukamoto*<sup>18</sup>.

W cieniu przemiany zachodzącej w dwojgu bohaterów pozostaje postać fotografa Iguchiego, który na początku filmu chce popełnić samobójstwo i dzwoni do poradni Rinko. Okazuje się jednak, że chory na raka, samotny mężczyzna umiera i chce przed śmiercią nawiązać kontakt z drugim człowiekiem. Jego wybór pada na Rinko, która ujmuje go zaangażowaniem, z jakim wykonuje swoją pracę, ale również hipokryzją – doradza przecież innym, by żyli według swoich prawdziwych pragnień, a sama neguje własne potrzeby. Iguchi zarzuca jej, że jest intelektualistką, która nie potrafi nawet porozumieć się z własnym mężem. Fotograf przyznaje, że w swym obrzydzeniu cielesnością był podobny do Shigehiko. Podobnie jak mąż Rinko, Iguchi również brał środki na pozbawienie odchodów zapachu. Dopiero choroba i związany z nią ból przywracają mu świadomość tego, że jest istotą biologiczną i – zgodnie z odwiecznymi prawami natury – jego czas niedługo się skończy. Cierpienie sprawia, że zaczyna współczuć Rinko i postanawia odmienić jej życie. Wypełniając swoją misję, sam próbuje pogodzić się z tym, co przez całe życie negował – świadomością przemijania. Robi dwa zdjęcia: jednym z nich jest jego pożegnalny portret, a drugim obraz pustej przestrzeni jaka pozostaje po jego zniknięciu z kadru. Ustawiając te dwie fotografie obok siebie, Iguchi spogląda na własną śmierć. Dzięki temu czuje się na nią przygotowany.

Bohaterem *Vital* (2004) – ostatniego jak dotąd filmu Tsukamoto – jest Hiroshi, były student medycyny, który po wypadku samochodowym traci pamięć. W tym samym wypadku ginie jego dziewczyna Ryoko. Pierwsze wspomnienia, które powracają do niego po okresie amnezji, są związane z przerwanyymi wcześniej studiami medycznymi, Hiroshi postanawia więc wrócić na uniwersytet. O życiu bohatera przed wypadkiem nie wiadomo prawie nic. Dopiero przy okazji powrotu na studia dowiadujemy się, że Hiroshi je przerwał, bo wbrew rodzinnej tradycji nie chciał zostać lekarzem. Teraz jednak z kamienną twarzą słucha wykładów czy pedantycznie zaczytuje szalki Petriego w laboratorium. Mimo doskonałych wyników w nauce – Hiroshi jest drugim studentem na roku – wciąż nie

odzyskał nie tylko pamięci, ale również poczucia własnego ja. Jest to szczególnie widoczne w scenach, kiedy Hiroshi wpatruje się w odbicie w lustrze, nie rozpoznając własnej twarzy. Jego pamięć nie powraca aż do momentu, kiedy wraz z nadejściem pory deszczowej rozpoczynają się ćwiczenia z sekcji zwłok, będące swoistą inicjacją każdego przyszłego lekarza. Grupa, w której znalazł się Hiroshi, ma przeprowadzić sekcję młodej dziewczyny. Wszyscy studenci są tym bardzo poruszeni, jednak bohater, nie zdradzając żadnych emocji, robi długie nacięcia wzdłuż klatki piersiowej denatki i z zapałem dokonuje dekonstrukcji ludzkiego organizmu na elementarne cząstki, które następnie z fotograficzną precyzją rysuje ołówkiem w swoim szkicowniku. Sekcja zwłok jest ukazana w filmie *Vital* jako rytuał służący odkrywaniu na nowo tajemnic ludzkiego ciała, ale także własnej tożsamości. Od szesnastej minuty filmu aż do jego końca towarzyszymy Hiroshiemu w eksploracji ciała Ryoko (bo to jej ciało znalazło się na stole do sekcji), dzięki której odzyskuje on wspomnienia i własną tożsamość. Kontakt ze śmiercią staje się więc przepustką do nowego życia.

Hiroshi fascynuje Ikumi, koleżankę z roku, która właśnie kończy romans z nauczycielem mikrobiologii Nakaïm i próbuje zwrócić na siebie uwagę tajemniczego kolegi. Ikumi, sprawiająca wrażenie cichej, słodkiej i niewinnej, w rzeczywistości jest emocjonalnie odrętwiała. Wykorzystuje Nakaïego, a potem z nim zrywa. Mimo iż stoją o kilka metrów od siebie, Ikumi dzwoni do kochanka, aby spokojnym głosem zakomunikować mu rozstanie. Kiedy jej starania przyciągnięcia uwagi Hiroshiego nie dają rezultatu, dziewczyna próbuje się udusić. Zachowanie Ikumi przypomina Hiroshiemu podobną scenę z przeszłości, kiedy to Ryoko dusiła się paskiem i chciała, żeby jej pomógł. Ból stanowił dla niej powrót do świata fizycznych doznań. Wzajemne zadawanie sobie cierpienia było dla niej sposobem na wspólne doświadczanie cielesnej bliskości. Ze skrawków wspomnień o Ryoko Hiroshi wyławia pewien szczegół – tatuaż na ramieniu dziewczyny. Tatuaż jest znakiem niepowtarzalnym, nie istnieją dwa takie same tatuaże, dlatego kiedy bohater widzi na stole do sekcji ramię z charakterystycznym wytatuowanym znakiem, wie już, że ma przed sobą ciało Ryoko. Dzięki penetracji podczas sekcji najdrobniejszych zakamarków jej organizmu bohater przypomina sobie utraconą miłość. Zaczyna mieć wizje z udziałem Ryoko, a granice pomiędzy rzeczywistością a snem zacierają się. Krańcowo fizyczne doświadczanie ciała, jakim jest dokonywanie sekcji zwłok, staje się środkiem do odzyskania wspomnień o ukochanej. Dla Hiroshiego rozcinanie i szkicowanie wnętrza organizmu Ryoko staje się intymnym przeżyciem i dlatego nie chce, aby towarzyszyli mu w tym inni studenci. W końcu przy stole pozostaje sam z Ikumi, która odkrywa jego sekret i zaczyna być zazdrosna o martwą kobietę. Podczas sekcji zwłok tylko Hiroshi nie nosi maski chroniącej twarz, bowiem dla niego chirurgiczna eksploracja ciała Ryoko jest jedynym sposobem na powrót do przeszłości, oswojenie się z utratą ukochanej, a wreszcie na pożegnanie z nią, do czasu kiedy on również wyzwoli się z ograniczeń ziemskiej egzystencji.

Śmierć jest w *Vital* ucieczką od dehumanizującego wpływu miasta w świat natury, dzięki przyrodzie, gdzie człowiek odnajduje spokój i szczęście, którego nie zaznał za życia. Ryoko przed śmiercią była apatyczna i obojętna, szukała bólu, by bezskutecznie obudzić w sobie zdolność odczuwania. Jej ojciec wspomina, że *plomień w jej oczach zgasł jeszcze w szkole średniej*. Postać Ryoko staje

się w *Vital* nosicielką przekazu, który jest motywem przewijającym się przez wszystkie filmy reżysera: ...*ukazywanie ponownego odkrywania uczuć, które obumarły na skutek męczącej rutyny miejskiego życia*<sup>19</sup>. W wizjach Hiroshiego Ryoko jest po śmierci radosna i pełna sił witalnych. Pośród drzew nad brzegiem morza tańczy pełen ekspresji taniec, czego za życia nigdy nie robiła. Kiedy Hiroshi odwiedza ją na plaży, wspólnie cieszą się z obcowania z przyrodą, są ożywieni i szczęśliwi, tak jak nigdy nie byli podczas ich wspólnych chwil w mieście. Ich zbliżenie jest pełne radosnej ekscytacji, jakiej brakowało wcześniej, kiedy to fizyczną bliskość zastępowało im zadawanie sobie bólu. Hiroshi jest tak szczęśliwy, iż chce tam pozostać na zawsze. Opozycja pomiędzy destrukcyjnym wpływem miasta a kojącym środowiskiem naturalnym jest w sferze audiowizualnej zaznaczona niezwykle subtelnie. Długie ujęcia drapaczy chmur, którym towarzyszyła głośna, industrialna muzyka, zostały w tym filmie zastąpione kilkoma krótkimi wstawkami czterech kominów wypuszczających czarny dym, symbolizujących zanieczyszczenie, jakiemu ulega człowiek, mieszkając w mieście. Miejsce, w jakim po śmierci znalazła się Ryoko, symbolizuje ożywczą moc przyrody – jest pełne drzew, zieleni i wody, która wypełnia ocean i spływa po gałęziach drzew. Woda budzi również do życia Hiroshiego – na początku pory deszczowej rozpoczyna sekcję zwłok, a wraz z jej końcem, kiedy rozkwita otaczająca go roślinność, jest gotowy zacząć nowe życie. Podobnie jak we wcześniejszym *A Snake of June* pora deszczowa, jako okres kiedy na pustyni betonowego miasta przyroda budzi się do życia, ma kluczowe znaczenie dla metamorfozy bohaterów.

Mimo „cielesnej” wymowy głównego wątku, jakim jest sekcja zwłok, przewodnim tematem *Vital* są w istocie kwestie natury metafizycznej, takie jak pamięć, dusza czy ludzka osobowość. Wątek poszukiwania istoty człowieczeństwa jest zarysowany subtelnie, przewija się przez sceny, które pozornie mają zupełnie inne znaczenie. Dzieje się tak w sekwencji wykładów. Wykładowcy zadają ważne pytania, na które próżno szukać jednoznacznej odpowiedzi. „Vital” oznacza wszystko, co ma związek z ludzkim życiem, ale także coś najważniejszego, niezbędnego, kluczowego. Nadając taki tytuł, Tsukamoto zastanawia się, co jest kluczowym elementem ludzkiego istnienia. Poszukiwaniem odpowiedzi na to pytanie zajmują się również profesorowie medycyny. Pokazując zdjęcie powiększonej komórki jajowej, wykładowca zwraca uwagę, że to, dzięki czemu istnieje życie, jest niemalże produktem czystego przypadku. Profesor neurologii prezentuje obraz mózgu pacjenta, który doznał uszkodzenia płata czołowego odpowiedzialnego za osobowość i pamięć. Charakter człowieka nie jest stały, lecz może się zmienić pod wpływem urazu mechanicznego – wyjaśnia wykładowca. Inny profesor – patrząc na zdjęcie mózgu i rdzenia kręgowego – zastanawia się, gdzie się mieści ludzka dusza. Wykładowca psychologii, dopełniając obrazu ludzkiej psychiki jako tworu niestałego i nieuchwytnego, opisuje podświadomość, w której tłumione popędy toczą nieustającą walkę o realizację. Wybierając te właśnie fragmenty dyskursu medycznego, Tsukamoto rysuje obraz ludzkiej osobowości jako sumy zmiennych, szeregu przypadków i zbiegów okoliczności, które decydują o tym, jacy jesteśmy. O tym, jak krucha jest ludzka pamięć, przekonuje się Hiroshi, który ją utracił i próbuje na nowo odbudować. Nie jest jednak pewien, co jest prawdziwym wspomnieniem, a co tylko wizją

wywołaną obecnością ciała Ryoko na stole operacyjnym. Stan swojej świadomości Hiroshi opisuje, odwołując się do historii o marsjańskich robotach, którym ludzie zaprogramowali własne wspomnienia. Jednak ludzie wymarli, a w elektronicznej pamięci robotów wszystko się pomieszało. Dla Hiroshiego wizje chwil spędzanych z Ryoko są jak wspomnienia, które pokazuje mu robot – nie jest pewne, czy zdarzyły się jemu, czy też są projekcją uszkodzonej pamięci maszyny.

*Związek człowieka z jego otoczeniem to stały motyw kina japońskiego, kina, które doskonale oddaje jedność z naturą (...). Japończycy postrzegają swoje otoczenie jako przedłużenie ich samych i taka postawa stanowi o unikatowej atmosferze japońskich filmów*<sup>20</sup>. Shinya Tsukamoto idzie w swoich filmach o krok dalej, ukazując, co się dzieje z człowiekiem, kiedy jego otoczenie ulega nieodwracalnym, zaawansowanym przemianom technologicznym. Obszarem refleksji japońskiego twórcy jest ludzkie ciało. Widać tu wyraźną i konsekwentną ewolucję kontynuowaną w każdym kolejnym filmie<sup>21</sup>. W *Tetsuo* ciało bohaterów ulegało procesowi metalizacji, pokrywało się rdzą i było poddawane nieodwracalnym modyfikacjom. Tsuda z *Tokyo Fist* trenował boks i sam zadawał sobie ból, podczas gdy jego partnerka kolczykowała i tatuowała kolejne części ciała. W *Bullet Ballet* Goda z masochistycznym zapamiętaniem kaleczył się i próbował popełnić samobójstwo. Dopiero w *A Snake of June* dokonana się cielesna epifania, akceptacja fizyczności. Wątek ten jest jednak tylko pretekstem do refleksji na temat tego, co czyni człowieka niepowtarzalnym – jego duszy. Mogłoby się wydawać, że Tsukamoto, dokonując transgresji ostatecznej, jaką jest przekroczenie bariery ludzkiego ciała, zakończył swoje rozważania na temat związków zanikającej fizyczności z organizmem miasta. Jednak każdy kolejny obraz tego reżysera, przekraczając pewne granice, wyznacza nowe i tak zapewne się stanie również w jego następnym filmie.

Prócz ewolucji wątku ludzkiego ciała w twórczości Tsukamoto widać również ewolucję formalną. W swoich pierwszych filmach japoński reżyser nie krył fascynacji audiowizualną estetyką punk-rocka. Szybki montaż, industrialne plenery, a nade wszystko hałaśliwa muzyka sprawiają, iż *Tetsuo I i II* uznać można za manifesty kina punkowego. *Tokyo Fist* odrzuca elementy undergroundowego science fiction na rzecz dokumentalnych niemalże scen z życia tokijskiego półświata, które z jeszcze większą mocą powracają w *Bullet Ballet*. W tym filmie reżyser po raz kolejny odwołuje się do motywu subkultury punkowej, jednak tym razem nie jest to wybór natury estetycznej, lecz filozoficznej. *A Snake of June* to początek zupełnie nowego stylu, którego zaczątki widać już we wcześniejszym *Gemini*. Tsukamoto definitywnie porzuca szybki montaż oraz dokumentalne zdjęcia. Zamiast tego stylizuje i cyzeluje kadry, a tempo filmu wyraźnie zwalnia. W *A Snake of June* widać wyraźną inspirację twórczością Roberta Mapplethorpe'a, który zasłynął artystycznymi fotografiami ludzkiego ciała oraz kwiatów. Dowodem dążenia do estetyzacji jest *Vital*, co się może wydać niezwykle w przypadku filmu opowiadającego o sekcji zwłok. Jednak Tsukamoto po raz kolejny daje dowód swojej ogromnej wrażliwości plastycznej. Pokazane w filmie rysunki Hiroshiego są w istocie małymi dziełami sztuki, a sceny z udziałem Ryoko czy Ikumi to prawdziwa uczta dla oka. W *A Snake of June* i *Vital* reżyser rozstaje się z ostrą, hałaśliwą muzyką, zastępując ją bardziej melodyjnymi i subtelnymi dźwiękami. Prawie nieobecne są również zaburzające narrację, krótkie eksperymen-

mentalne wstawki, które reżyser tak często stosował w swoich wczesnych filmach. Stopniowo ich miejsce zaczęły zastępować statyczne kadry przedstawiające tokijskie drapacze chmur, strugi deszczu czy kwiaty. Gwałtowność wrażeń towarzyszących odbiorowi pierwszych obrazów japońskiego reżysera została zastąpiona intensywną kontemplacją piękna, którego możemy niemalże dotknąć. Filmy Tsukamoto zdają się dojrzewać wraz z nim, co zdarza się jedynie w przypadku wielkich mistrzów kina.

AGNIESZKA KAMROWSKA

- <sup>1</sup> T. Mes, J. Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Cinema*, Berkeley, California: Stone Bridge Press 2005, s. 148.
- <sup>2</sup> A. Pitrus, *Kino szoku: Shinya Tsukamoto*, „Kino” nr 6, 2003, s. 42.
- <sup>3</sup> Określenie to pojawia się w recenzjach i omówieniach filmu, w napisach końcowych reżyser nazwał tego bohatera *yatsu*, co w języku japońskim znaczy „facet”.
- <sup>4</sup> *Salaryman* to japońskie określenie pracownika umysłowego zatrudnionego w biurze, najczęściej w wielkiej korporacji. Tłumy ubranych w czarne garnitury salarymanów to stały element japońskich miast, gdzie stanowią oni najliczniejszą grupę zawodową.
- <sup>5</sup> Por. S. Fhanér, *Słownik psychoanalityczny*, tłum. J. Kubitsky, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996, s. 20.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 20.
- <sup>7</sup> A. Grossman, *Tetsuo: Iron Man/Tetsuo 2: Body Hammer*, w: *The Cinema of Japan and Korea*, red. J. Boyer, London, New York: Wallflower Press 2004, s. 145.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 140.
- <sup>9</sup> T. Mes, J. Sharp, dz. cyt., s. 151.
- <sup>10</sup> A. Pitrus, dz. cyt., s. 42.
- <sup>11</sup> K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku*, Rabid Kraków 2003, s. 52.
- <sup>12</sup> T. Mes, J. Sharp, dz. cyt., s. 147.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 153.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 148.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 154.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 148.
- <sup>17</sup> K. Sato, *Shinya Tsukamoto – Interview*, [http://www.midnighteye.com/interviews/shinya\\_tsukamoto.shtml](http://www.midnighteye.com/interviews/shinya_tsukamoto.shtml)
- <sup>18</sup> T. Mes, J. Sharp, dz. cyt., s. 157.
- <sup>19</sup> T. Mes, *Vital*, <http://www.midnighteye.com/reviews/vital.shtml>
- <sup>20</sup> D. Richie, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Garden City, New York: Anchor Books 1971, s. XIX.
- <sup>21</sup> Wyjątek stanowi *Gemini* (1999) – film kostiumowy, którego akcja rozgrywa się w epoce Meiji. Tsukamoto zaadaptował opowiadanie znanego japońskiego pisarza Edogawa Rampo, więc film ten nie do końca jest osobistą, autorską wypowiedzią reżysera.