

Społeczne szkodniki

Filmowe portrety współczesnej młodzieży japońskiej

JOANNA MAZIA

Młody, często nastoletni człowiek jako bohater filmu we współczesnej kinematografii japońskiej odgrywa szczególnie istotną rolę. Niewątpliwie Japonia nie jest w tym względzie odosobniona, co zauważa David Desser, który wysyp filmów dotyczących młodzieży mający obecnie miejsce w tym kraju postrzega jako część większego zjawiska obserwowanego w całym wschodnim regionie Azji. Dowodząc podobieństw pomiędzy filmami z Japonii, Hongkongu czy Korei, autor stawia tezę o fenomenie, jakim według niego jest panazjatycki gatunek filmu o młodzieży¹. W przekonaniu Dessera do powstania owego fenomenu przyczynia się głównie międzynarodowa wymiana popkulturowa, do której dochodzi w obrębie regionu, źródeł zaś zainteresowania, jakim japońscy filmowcy darzą młodzież, autor dopatruje się w tendencjach ogólnoświatowych. Trudno odmówić słuszności tym wnioskom, niemniej jednak, biorąc pod uwagę szczególne znaczenie Japonii w regionie, znajdujące odbicie chociażby w jej dominacji popkulturowej, a także znacznie bardziej złożoną tradycję kinematograficzną na tle innych krajów Azji Wschodniej, wydaje się uzasadnione, by przy badaniu zjawiska zwrócić uwagę na jego wewnętrzne uwarunkowania.

Tak wyraźnie zarysowana obecność znaczących filmów dotyczących młodzieży we współczesnej kinematografii japońskiej wydaje się podobna do tej, która miała miejsce od połowy lat 50. do końca lat 60. W tamtym czasie w Japonii, podobnie jak w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii czy Francji, młode pokolenie powojenne zaczęło mocno zaznaczać swoją obecność na arenie kultury, co zaowocowało między innymi pojawieniem się *taiyozoku*², czyli tak zwanych filmów „plemienia Słońca”. Gatunek ten, odnoszący się do zbuntowanej młodzieży klasy średniej, która próbowała odnaleźć się w ekonomicznie odrodzonym kraju, był odpowiedzią na zapotrzebowanie rynku młodej publiczności. Jednak, mimo iż nastawione na sukces komercyjny filmy *taiyozoku* skupiały się niemal wyłącznie na chwytliwych tematach, głównie ze sfery młodzieżowej seksualności, wywarły one istotny wpływ na japońskich twórców nowofalowych, takich jak Oshima, Shinoda, Yoshida, Imamura i Hani. Jak twierdzi David Desser, nowofalowcy dobudowali do filmów „plemienia Słońca” odpowiednią ideologię i tym sposobem gatunek stał się dla nich argumentem wykorzystywanym do ich własnej walki politycznej z japońskim społeczeństwem³. Tkwiące korzeniami w *taiyozoku* filmy nowofalowców, których bohaterem była młodzież, rozszerzały problematykę gatunku o zagadnienia polityczne, co spowodowało, iż młodziący protagonista stał się nośnikiem istotnych treści ideologicznych. Zbuntowany, działający wbrew przyjętym regułom i odrzucający swoje kulturo-

we dziedzictwo kilkunasto- czy dwudziestokilkuletni bohater zaczął być w Japonii postrzegany, podobnie zresztą jak wówczas w krajach zachodnich, jako symbol walki ze zdevaluowanym systemem wartości poprzednich pokoleń.

Obecny rozkwit problematyki młodzieżowej ma w istocie nieco inny charakter, przede wszystkim dlatego, iż trudno traktować go w kategoriach spójnego nurtu. Filmy przemawiają za pomocą różnych języków, przez co znacząco różnią się od siebie, głównie pod względem stylistycznym. Różnorodność formalna wynika przynajmniej częściowo z tego, iż po tematykę tę sięgają niekiedy bardzo odlegli od siebie twórcy. We współczesnej kinematografii japońskiej trudno wszakże doszukać się spójności. Kształt nadają jej indywidualni reżyserzy, niepowiązani ze sobą deklaracjami czy wspólnym programem. Ponadto zainteresowanie problematyką młodzieżową nie jest domeną jednego pokolenia twórców. Zjawisko nie może być zatem postrzegane jako podyktowana polityczną ideologią wypowiedź pokoleniowa, jak to miało miejsce w przypadku nowofalowców.

Jednak dziś, tak samo jak wówczas, wybór młodego człowieka do roli protagonisty filmu wynika z przekonania o tym, iż jest on najodpowiedniejszym medium do wyrażenia krytycznej opinii na temat rzeczywistości. Reżyser Akihiko Shiota stwierdza: *Jeśli chcesz opisać dzisiejsze problemy społeczeństwa japońskiego, nie ma nic lepszego, jak nastolatki, które wydają się tych problemów symbolem. To zawsze one są tymi, z którymi te problemy są skonfrontowane i związane* [tłum. moje – J. M.]⁴. Młodzież ucieleśnia niepokoje dręczące współczesną Japonię, kraj, który znajduje się obecnie w sytuacji istotnych przemian społeczno-kulturowych.

Co ważne, zachodzące w Japonii przeobrażenia są w swojej skali porównywane do tych powojennych. Patrick Smith uważa wręcz, iż przechodzi ona trzecią wielką zmianę. Pierwszą było otwarcie na świat po wiekach izolacji w okresie Meiji (1868-1912), drugą zaś przyjęcie w 1946 r. konstytucji wzorowanej na amerykańskiej, co zainicjowało trudny proces demokratyzacji⁵. Na początku lat 90. rozpoczął się trwający do dziś kryzys ekonomiczny. Zarówno on, jak i dwie katastrofy z 1995 roku, trzęsienie ziemi w Kobe i atak terrorystyczny w tokijskim metrze zorganizowany przez sektę Aum Shinri Kyo (Najwyższa Prawda), przyczyniły się do zachwiania silnym do tej pory poczuciem bezpieczeństwa i panującym wśród Japończyków przekonaniem o trwałości ich systemu społecznego. Postawienie pod znakiem zapytania jego sensowności spowodowało, iż łączące się z nim wartości zaczęły podlegać stopniowej dewaluacji. Gęstniejąca atmosfera rozczarowania i zawieszenia zrodziła coraz bardziej narastającą potrzebę wyrwania się z tego systemu.

Sytuacja kryzysowa jest wyjątkowo niekorzystna dla młodego pokolenia i na nim w istocie odbija się ona najmocniej. Jak pisze Tim Larimer, zmieniły się zasady rządzące systemem społeczno-gospodarczym, a co istotniejsze, zmieniły się one, zanim młode pokolenie miało szansę ten fakt zrewidować⁶. Młodzi Japończycy stoją przed brakiem perspektyw na przyszłość, przy równoczesnej bardzo dobrej sytuacji materialnej, jaka jest przeważnie ich udziałem. Niewątpliwie ten stan rzeczy daje poczucie, iż wszystko, co chcieliby osiągnąć, mogą mieć już teraz, a to z kolei pozbawia ich motywującego do działania celu życiowego. Bezcelowość wydaje się cechą, która najwyraźniej naznacza młode pokolenie. Dla Japonii, kraju obdarzonego duchem współzawodnictwa i ukierunkowanego

działania, to całkiem nowe zjawisko musi być prawdziwą bolączką. Młodzież z pewnością ma rodzące bunt poczucie znalezienia się w ślepej uliczce. Jednakże znamienne reakcją niezgadających się ze swoją sytuacją życiową młodych Japończyków nie jest chęć aktywnego wyrażenia sprzeciwu w zauważalnej przez otoczenie formie, a potrzeba znalezienia swojej cichej niszy w celu wycofania się. Aktem protestu jest bierność, manifestacją niezgody na rzeczywistość jest rezygnacja z działania, co znajduje odbicie w zjawiskach takich, jak *hikkomori* czy *parasaito shinguru*⁷. Najwłaściwszym określeniem dla sposobu bycia pozbawionych chęci podejmowania działań młodych ludzi jest cierpliwe znoszenie rzeczywistości, bez aktywnego w niej udziału.

Zdecydowaną większość współczesnych japońskich bohaterów filmowych można określić mianem outsiderów i co uderzające, dotyczy to nawet tych kilkunastoletnich. Z filmów o młodzieży emanuje atmosfera bierności i zawieszenia w próżni owocująca chęcią wyłączenia się i ucieczki od świata w jakiś istniejący fizycznie lub całkowicie fikcyjny obszar swobody, który na bezpieczny dystans odsuwa od konieczności mierzenia się z problemami, jakich przysparza ten świat. Postaci niemal zawsze znajdują się w przestrzeni odrębności mieszczącej się niejako na zewnątrz, poza głównym nurtem rzeczywistości. Pojęcie obszaru swobody należy rozumieć nie tylko w sensie dosłownym, jako terytorium geograficzne, lecz także metaforycznym, oznaczającym przestrzeń socjologiczną lub psychologiczną. Ta ostatnia skądinąd jest najpopularniejszym motywem. Zamknięcie w rzeczywistości wewnętrznej łączące się z niemal autystycznym zaprzestaniem kontaktu ze światem pojawia się między innymi w *Pornostar* (*Poruno suta*, 1998) Toyody Toshiakiego, którego główny bohater Kamijo z naciągniętym na głowę kapturem snuje się somnambulicznie zatłoczonymi ulicami Tokio. Podobnie wyalienowany jest Yuji z omawianego poniżej *Bright Future* (*Akarui Mirai*, 2003), a także uciekający w muzyczny świat wirtualnej pop idolki Yuichi z filmu Shunji Iwai *Wszystko o Lili Chou Chou* (*Riri Shushu no subete*, 2001). Internet, będący wyjątkowo skutecznym narzędziem odcięcia się od rzeczywistości zewnętrznej, odgrywa istotną rolę także w *Suicide Club* (*Jisatsu saakuru*, 2002), gdzie stanowi medium dla specyficznej społeczności młodych osób, które łączy chęć wspólnego popełnienia samobójstwa. Rodzajem ucieczki jest również kostium – główny motyw *Otakus in Love* (*Koi no Mon*, 2004) i *Kamikaze Girls* (*Shimotsuma Monogatari*, 2004). Ucieczka w przebranie wiąże się z niechęcią względem dorastania oraz pragnieniem wiecznego pozostania dzieckiem. Pozwala ono odsunąć w nieokreśloną przyszłość konieczność wzięcia odpowiedzialności za siebie i swoje decyzje, co więcej, nieuchronność wejścia w porządek społeczny, który jest równoznaczny z przymusem kompromisu i zniewoleniem.

Tendencja do odstępowania od aktywnego udziału w systemie społecznym ma przyczyny w jego specyficznym charakterze. Pojęcie społeczeństwa odgrywa w kulturze japońskiej niezwykle istotną rolę. Bycie częścią większej całości jest w nim uważane za przywilej i nobilitację. W układzie społecznym, w którym grupa jest wyznacznikiem dla jednostki, nie ma wyodrębnionej dla indywidualistów przestrzeni, która dawałaby im możliwość realizacji celów bez konieczności utraty akceptacji ze strony ogółu. Zatem bohaterowie decydujący się na wycofanie z systemu stawiają się niejako po przeciwnej stronie, to zaś oznacza konieczność zmierzenia się z nim. Starcie na linii jednostka – społeczeństwo ma

niejednokrotnie dramatyczny przebieg, ponieważ ci, którzy nie czują się częścią tego układu, są traktowani jako potencjalne zagrożenie dla zbiorowości. Japońskie społeczeństwo nie toleruje outsiderów, egzystowanie poza jego granicami nigdy nie przynosi korzyści, czego dowodzą analizowane poniżej filmy.

Harmful Insect

Japońska szkoła jest zwykle postrzegana jako organizacja o surowych zasadach działania, a zatem doskonałe odbicie samej istoty systemu społecznego. Instytucja szkoły z natury jest rodzajem koordynatora, który ujmuje życie nastolatków w pewne ramy, określające ich jako „uczniów”. Te ramy, pełniące w założeniu funkcję porządkującą i kierującą, stanowią równocześnie silny ogranicznik, bowiem szkoła jest dla nastolatka jedyną właściwą drogą życiową, w istocie nie ma on innej możliwości poza chodzeniem do szkoły. Zdaniem reżysera Akihiko Shioty instytucja ta kształtuje w kilkunastoletnich osobach podwójną tożsamość, będącą owocem niezgodności pomiędzy tym, jak są przez nią kształtowane, a tym, jaka jest ich prawdziwa osobowość⁸.

Sachiko, bohaterka *Harmful Insect* (*Gaichu*, 2001), grana przez młodzieńką Aoi Miyazaki, która zadebiutowała w *Eurece* (*Yuriika*, 2000) Shinji Aoyamy nieco podobną rolę, świadomie odcina się od relacji ze szkolną społecznością. Niedopasowanie do otoczenia wynika z różnicy doświadczeń pomiędzy nią a jej rówieśnikami i powoduje, iż bohaterka nie może i nie chce znaleźć z nimi wspólnego języka. Milczenie tworzy wokół Sachiko rodzaj izolującego klosza. Jak tłumaczy Akihiko Shiota, *ona nie mówi zbyt wiele, ponieważ słowa zawsze płyną z uczuć. Powiedzenie jednego zdania spowodowałoby, że uczucia, które trzyma głęboko w sobie, uwolniłyby się, tak iż nie mogłaby ich powstrzymać. Gdyby mówiła i w ten sposób wyrażała swoje emocje, rezultatem byłby jedynie jeszcze większy smutek i rozpacz* [tłum. moje – J. M.]⁹. Język słów jest językiem świata, do którego Sachiko nie przynależy, w rezultacie czego nieuzewnętrzniane emocje kumulują się w niej w trakcie całego filmu, by znaleźć ujście dopiero w finale. Charakter tego, co odczuwa, jest sygnalizowany w wyjątkowo ascetycznej ścieżce dźwiękowej dosadnymi dźwiękami świata diegetycznego, które towarzyszą bohaterce w chwilach napięcia. Ryk odrzutowca czy głuchy odgłos zrzuconych na podłogę przez Sachiko szklanych kulek pełni funkcję zastępczą dla słowa, tworząc przy tym atmosferę niepokoju i dojmującego chłodu.

Chłód emocjonalny towarzyszy dziewczynce niemal w każdej sytuacji i to on w istocie jest przyczyną jej potrzeby odseparowania się od otoczenia. Bohaterka mieszka z matką, która porzucona przez męża, znajduje się w stanie silnej depresji, mającej konsekwencje w nieudanej próbie samobójczej. Opuszczona kobieta traci kontekst dla siebie jako żony i matki, zmuszona przy tym pełnić rolę i matki, i ojca, a w żadnej z tych ról się nie sprawdza. Niedosyt kontaktu z najbliższymi osobami sprawia, iż dom rodzinny Sachiko nie stanowi dla niej azylu, a wręcz wydaje się totalnie dysfunkcyjny. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż kontekst rodziny rozbitej, podzielonej, niepełnej występuje we współczesnym kinie japońskim zaskakująco często. Niemożność znalezienia przez młodych ludzi oparcia w rodzinie, która zmusza ich do życia w pewnym sensie na własny rachunek, wydaje się bolesnym problemem współczesnej Japonii.

O tym, jak bardzo dotkliwy jest dla Sachiko brak ojca, świadczą podejmowane przez nią próby znalezienia kogoś, kto mógłby wypełnić pozostawioną przez niego lukę. W szkole plotkuje się na temat jej rzekomego romansu z nauczycielem matematyki Ogatą, który prawdopodobnie z powodu tych pogłosek zrezygnował z posady i wyjechał w odległy region kraju, gdzie podjął pracę w elektrowni atomowej. We wspomnieniach Sachiko znajomość ta zapisana została jako jeden z niewielu momentów, w których odczuła ona ze strony osoby dorosłej ciepło i chęć otoczenia ją opieką. Bohaterka postrzega Ogatę jako jedyną osobę, którą może obdarzyć zaufaniem. Relacja ta silnie kontrastuje z tym, w jaki sposób nastoletnia dziewczynka jest postrzegana w filmie przez innych dorosłych mężczyzn. Sachiko bowiem tkwi w atmosferze permanentnego osaczenia ze strony nieustannie zaczepiających ją nieznanym, mających wobec niej zamiary o charakterze perwersyjnie seksualnym. Zostaje zaatakowana nawet przez nowego narzeczonego matki, który zamiast opuszczonego dziecka dostrzega w niej obiekt erotycznej fascynacji.

Wrogość otoczenia względem bohaterki jest w pewnym sensie wyrazem ataku ze strony systemu społecznego, który nieustannie wywiera na nią nacisk, mobilizując ją tym samym do ciągłych uników. Napastliwość rzeczywistości zewnętrznej podkreślają sceny, w których Sachiko ucieka przed nadjeżdżającą ciężarówką lub kiedy nagły silny wiatr utrudnia jej stawianie kroków. Miotając nią w ten sposób, świat zewnętrzny niejako udowadnia jej, iż sprzeciw wobec niego jest niedopuszczalny. Nawet próba podtrzymania znajomości z Ogatą za pośrednictwem korespondencji jest w jakiś sposób naznaczona tragizmem, bowiem listy, które między sobą wymieniają, mijają się, wskutek czego odpowiedzi, na których tak bardzo zależy bohaterce, nigdy nie przychodzą na czas. Fakt ten jeszcze bardziej izoluje Sachiko od świata, w którym rządzi słowo.

Wrogość ze strony społeczeństwa wywołuje w dziewczynce potrzebę znalezienia przestrzeni, która mieściłaby się w jakimś sensie poza jego nawiasem. Taki obszar izolacji stanowią dla niej tereny fabryczne, gdzie po rzuceniu szkoły spędza większość czasu. Opuszczone, zniszczone, pełne zakamarków zabudowania stanowią równocześnie symboliczną przestrzeń odrzucenia, są to bowiem miejsca, których portretowania, jak twierdzi reżyser, unika japońskie kino komercyjne¹⁰. Sachiko spotyka tam społecznych „szkodników”, czyli ludzi o statusie życiowych wykołajeńców, takich jak bezdomny, upośledzony psychicznie Kyuzo czy Takao. Użyte w tytule określenie *harmful insect* odnosi się bowiem, zdaniem Akihiko Shioty, do tych, których system społeczny odsunął od siebie i unikając z nimi wszelkiego kontaktu, traktuje ich jak ludzi, którzy samym swoim istnieniem działają wyłącznie na niekorzyść społeczeństwa. Z takimi osobami właśnie Sachiko znajduje płaszczyznę porozumienia. Zaprzyjaźnia się z Takao, starszym od siebie, równie wyalienowanym chłopakiem, który przemieszkuje w obskurnym pokoju i utrzymuje się z wyjątkowo niecodziennego i niebezpiecznego zajęcia polegającego na pozorowaniu wypadków samochodowych w celu wyłudzenia pieniędzy od kierowców przerażonych konsekwencjami, jakie pociąga za sobą potrącenie człowieka. Spacerując po dachach i wspinając się na dachy, nie rozmawiają ze sobą, a łącząc ich więź wyrażają gestem: naśladując swoje ruchy i obdarowując się drobnymi upominkami. Pomiedzy wyglądem zewnętrznym Sachiko a wyglądem Takao i Kyuzo istnieje wyraźny kontrast. Jednak porządny mundurek przypisujący ją do społeczności szkolnej pozostaje w sprzecz-

ności ze stanem ducha, który z kolei stawia dziewczynkę na równi z owymi wyrzutkami, określając ją jako jeszcze jednego społecznego „szkodnika”.

Wszelkie próby odsunięcia się od krzywdzącego Sachiko otoczenia wywołują z jego strony reakcję jeszcze bardziej natężonego ataku. Znajomość z chłopcem okazuje się kolejnym rozczarowaniem, w rezultacie czego w bohaterce wybiera rozpacz znajdująca ujście w akcie destrukcji. Jej skłonności destrukcyjne i auto-destrukcyjne przejawiają się w ciągu całego filmu. Sachiko ryzykuje nieustannie, próbując rzeczy niebezpiecznych, nigdy jednak nie ma na tyle odwagi, by doprowadzić je do końca, tak jak w przypadku chęci upozorowania wypadku samochodowego, nie w celu wyłudzenia pieniędzy, a raczej z potrzeby zmierzenia się ze śmiercią, z czego ostatecznie się wycofuje. Końcowy akt destrukcji jest rodzajem eksplozji emocjonalnej. Sachiko z pomocą Kyuzo i skonstruowanych przez niego koktajli Mołotowa wzniera pożar własnego domu, po czym, przerażona swoim czynem, ucieka, by wyruszyć na poszukiwanie Ogaty. Do spotkania jednakże nie dochodzi, a dziewczynka zmęczona długim czekaniem w przydrożnym barze ulega namowom nieznajomego mężczyzny, którego zamiary, choć nieokazywane jawnie, w rzeczywistości nie różnią się od tych, z którymi już wcześniej miała do czynienia. Decyzja Sachiko jest w istocie świadomym gestem rezygnacji z dalszej walki, bowiem ostatecznie nauczyciel przybywa na umówione miejsce, a bohaterka dostrzega go przez szybę odjeżdżającego z nią samochodu. Mimo możliwości zmiany decyzji, postanawia jednak w tym samochodzie pozostać, biernie poddając się przyszłemu losowi. Dziewczynka zdaje sobie sprawę z przegranej i godzi się z nią. System jest silniejszy od słabej jednostki, bezkonfliktowe wyjście poza jego ramy okazuje się dla niej niemożliwe, a próba ataku kończy się porażką.

Blue Spring

Szkoła z *Blue Spring* (Aoi Haru, 2001) Toyody Toshiakiego stanowi zamkniętą enklawę. Izolacja ma charakter dosłowny, bowiem teren szkoły jest ogrodzony siatką i szpalerem drzew – pięknych, kwitnących wiśni. Akcja filmu nie wychodzi poza ten obszar, a rzeczywistość zewnętrzna względem niego jest ledwie sugerowana i nigdy nie zostaje w pełni określona. Sam budynek szkolny stanowi przestrzeń odrębną w sensie ikonograficznym, bowiem korytarze i sale pokryte są od podłogi po sufit rysunkami i czarnymi graffiti. W ikonografii tej można dostrzec pewne świadome przerysowanie świadczące o chęci przesunięcia jej w stronę stylizacji, która służy określeniu charakteru społeczności zajmującej budynek.

W przeciwieństwie do filmu *Shioty*, gdzie szkoła została pokazana jako narzędzie opresji, w *Blue Spring* wydaje się ona raczej miejscem azylu. Jej faktycznymi władcami są bowiem kilkunastoletni chłopcy, uczniowie, którzy tworzą na terenie szkoły swoisty mikroświat. Nauczyciele mają w tym świecie znaczenie znikome, nie tylko nie potrafią wpływać na działania uczniów, ale są przez nich traktowani przedmiotowo. Ich obecność w filmie ogranicza się do roli rekwizytu, który znajduje się zawsze w tle, zaś pouczający głos dobiegający z tego tła stanowi coś odległego i niezbyt istotnego.

Fabula skupia się na grupce chłopców tworzących szkolny gang. O tym, kto zostanie jego przywódcą, decyduje osobliwa „próba męstwa”, jakiej poddają się najodważniejsi. Chłopcy zwisają za ogrodzeniem dachu budynku szkolnego



Wszystko o Lily Chou Chou, reż. Shunji Iwai (2001)

i wygrywa ten, kto potrafi oderwać się od barierki i klasnąć w dłonie najwięcej razy. Dla bohaterów teren szkoły stanowi obszar swobody, izolacja od świata zewnętrznego, będąca równocześnie izolacją w sensie mentalnym, daje im poczucie pewności i bezpieczeństwa. Poczucie to jest tym istotniejsze, iż przyszłość, jaka czeka kilkunastoletków po opuszczeniu szkolnej ławki, nie wydaje się obiecująca. Podrzędny status szkoły naznacza jej wychowanków, z góry przekreślając ich szanse dostania się na uniwersytet, a co za tym idzie, zdobycia dobrej pozycji społecznej. Szkoła zdaje się celem samym w sobie, instytucją, która w istocie niczemu nie służy. Nie dziwi zatem chęć skupienia się na tym, by stanowiła ona miejsce, w którym ma się poczucie wyższości. W filmie jak echo powraca pytanie o plany życiowe bohaterów, jednak uczniowie, którzy nawzajem je sobie zadają, nigdy nie znajdują na nie odpowiedzi. Bezcelowość edukacji rodzi atmosferę rezygnacji. Owa niepokojąca, nieco wystylizowana ikonografia filmu odpowiada stanowi psychicznemu bohaterów, którym niewątpliwie musi towarzyszyć poczucie przegranej. Dowodzi tego choćby gest jednego z chłopów, który nie widząc sensu swojego wieloletniego starania, porzuca marzenia o zawodowej grze w baseball i z uczuciem goryczy wstępuje w szeregi yakuzy, a jest to prawdopodobnie jedyny sensowny życiowy wybór, jaki oferuje mu rzeczywistość zewnętrzna. Wykrzykujący z zaangażowaniem nazwę szkoły, samotnie biegający po boisku junior z podobnymi ambicjami na dostanie się do narodowej drużyny baseballa, stanowi widok przygnębiający. Poczucie bezcelowości owocuje aktami przemocy; Yukio, który przechodzi poważny kryzys, wpada w otchłań nihilizmu – z wyjątkowym, chłodnym okrucieństwem zabija swojego szkolnego kolegę.

Poczucie wolności, jakie daje szkoła, jest zatem zespolone z poczuciem uwięzienia. Teren szkoły to zarówno azyl, jak i więzienie. Siatka ogrodzenia stanowiąca granicę pomiędzy tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz z jednej strony może być odczytywana jako granice królestwa nastoletnich chłopów, z drugiej zaś jako przeszkoda, którą trzeba pokonać. Wyizolowanie bohaterów jest zainspirowane przez świat zewnętrzny, celowo się od nich odcinający i traktujący ich jako potencjalne zagrożenie. W *Blue Spring* mamy więc do czynienia nie tylko z pojedynczym outsiderem, z którym system społeczny obchodzi się w sposób bezpardonowy, jak to miało miejsce w *Harmful Insect*, ale z całą grupą usuniętych na margines młodocianych wyrzutków. Traktowanie młodzieży w kategoriach intruza, którego należałoby się pozbyć, to powtarzający się motyw, znajdujący najpełniejszy wyraz w filmie Kinji Fukasaku *Battle Royale* (*Batoru rowaiaru*, 2000), w którym grupa niesfornych nastoletników z polecenia najwyższych władz państwowych zostaje odizolowana od społeczeństwa i umieszczona na bezludnej wyspie. Wyspa ta to teren swoistej



Wszystko o Lili Chou Chou, reż. Shunji Iwai (2001)

gry, tytułowej „Battle Royale”, będącej organizowanym corocznie makabrycznym survivaliem dla wybranych uczniów. Jego celem jest, by spośród wszystkich uczestników przetrwał tylko jeden – najsilniejszy i najsprytniejszy.

Isolacja pozwala jednak, by w zamkniętej przestrzeni młodzi bohaterowie wytworzyli swoje własne reguły postępowania. Zasady, jakimi kierują się uczniowie z *Blue Spring*, oparte na hierarchii związanej z wiekiem i siłą, są egzekwowane przemocą będącą nieodłącznym elementem hierarchizacji. Wśród chłopców istnieje wyraźny podział na tych, którzy znajdują się na samym szczycie, i tych, którzy muszą pogodzić się z podrzędniejszą rolą, zaś jedni i drudzy mają swoich podwładnych. Centralnym problemem filmu jest konflikt przyjaciół Kujo i Aokiego, z których pierwszy, wygrywając grę „w odwagę”, zostaje przywódcą szkolnego gangu. Jego rola w systemie zasad obowiązujących w szkolnej hierarchii polega na objęciu kontrolą całego środowiska szkolnego. Do swoich „obowiązków” chłopiec podchodzi jednak z dużą obojętnością, czerpiąc satysfakcję z samego faktu bycia na szczycie. Gang nie zyskuje przez to szacunku ze strony młodszych i niżej postawionych w hierarchii uczniów, co z kolei nie podoba się przyjacielowi oraz najbliższemu podwładnemu Kujo, Aokiemu, który nie może pogodzić się z obojętnością kolegi względem ustalonych reguł. Konflikt pomiędzy przyjaciółmi doprowadza do tego, iż Aoki postanawia przejąć przysługującą Kujo rolę przywódcy. Jednak sam fakt większego zaangażowania w egzekwowanie zasad nie uprawnia go do objęcia tytułu. Aoki musi udowodnić swoje prawo do tej funkcji i w związku z tym postanawia zrobić coś, czego w jego przekonaniu nie mógłby dokonać ani Kujo, ani nikt inny, a mianowicie, wychylając się za barierką, klasnąć w dłonie o wiele więcej razy niż ktokolwiek wcześniej.

Spór pomiędzy dwójką przyjaciół z jednej strony jest konfliktem emocjonalnym, mającym źródła w uczuciu odrzucenia, jakie Aoki odczuwa względem Kujo, owocującym buntem, a następnie chęcią udowodnienia swojego oddania przyjacielowi. Z drugiej jednak jest to klasyczny konflikt zobowiązań, porównywalny do tych, jakie występują w tradycyjnych dramatach japońskich, takich jak choćby sławna, wielokrotnie ekranizowana sztuka *Chushingura* – opowieść o czterdziestu siedmiu roninach. Jej bohaterowie, postępując zgodnie z obowiązującymi ich zasadami kodeksu *bushidō*, dokonują morderstwa na możnowładcy *daimyō*, chcąc tym sposobem pomścić śmierć swojego suwerena, który zginął za jego sprawą. Ponieważ jednak kodeks wymaga od nich, by zachowali się lojalnie zarówno względem swojego pana, jak i możnowładcy *daimyō*, będącego zwierzchnikiem owego pana, popełniają rytualne, zbiorowe samobójstwo. Konflikt, na którym opiera się ów klasyczny dramat, polega zatem na sprzeczności pomiędzy

powinnościami wobec suwerena, jakie wiążą poddanego, a obowiązkami względem własnego honoru. Motorem postępowania Aokiego jest podobna niezgodność. Potrzeba wypełnienia ustalonych zasad wymaga bowiem od niego sprzeciwienia się przywódcy, to zaś pozostaje w sprzeczności z lojalnością wobec niego. Sprostanie obu tym zobowiązaniom kosztuje chłopca, jak każdego innego podobnego mu bohatera, oczywiście najwyższą cenę, bowiem próba pobicia rekordu Kujo w rzeczywistości jest zamierzonym samobójstwem.

Wykorzystanie klasycznego schematu dramatycznego służy pokazaniu, iż mimo tak silnie podkreślanej izolacji odgradzona od świata zewnętrznego szkoła w rzeczywistości jest strukturą dokładnie taką samą jak ta poza nią. Odrębność młodych ludzi w istocie jest iluzją, bowiem zasady, jakimi się oni kierują, są odbiciem tego, czemu się sprzeciwiają. To naśladowanie zasad, które rządzą strukturami społeczności dorosłych, jest oczywiście dowodem pewnej powtarzalności ludzkich zachowań w grupie. Jednak tutaj może być ono odczytywane również jako wyraz podświadomej tęsknoty młodych ludzi za tymi zasadami. Osamotnienie mentalne i brak autorytetów doskwierają nastolatkom. W filmie brakuje sugestii rodziny, która stanowiłaby dla bohaterów punkt oparcia i była źródłem życiowych wyznaczników, a bezużyteczność pozbawionej powagi kadry nauczycielskiej odbiera możliwość zrekompensowania tego braku. We wspomnianej wyżej *Battle Royale* odrzuceni przez dorosłych młodzi ludzie nieustannie powołują się na autorytety, którymi są dla nich osoby z najbliższej rodziny – ojciec czy wujek, uważając posiadane przez siebie umiejętności za ich zasługę. Podobnie tutaj, mimo pozorów anarchii istnieje potrzeba autorytetu, która przejawia się chociażby w szacunku, jakim młodzież darzy karłowatego ogrodnika szkolnego. Ów liliput to postać istotna zwłaszcza dla zagubionego Kujo, któremu udziela wskazówek, jak postępować. Męczyzna wzbudza w uczniach estymę i zaufanie być może ze względu na ową wyróżniającą go, charakterystyczną karłowatość, przez którą jakby bardziej należał do świata chłopców niż dorosłych.

Bright Future

Przejawiająca się we współczesnej kinematografii japońskiej tendencja do demonizowania młodzieży, znajdująca skrajne odbicie w filmie *Battle Royale*, to wyraz lęku, jaki społeczeństwo odczuwa względem młodego pokolenia. Źródłem obaw jest niemożność zrozumienia zachowań młodych ludzi, dla których starsze pokolenia w istocie nie mogą znaleźć uzasadnienia. Młodzi ludzie są więc częstymi bohaterami horrorów, gdzie związani zostają z elementem irracjonalnym, wychodzącym poza granice pojęcia rozumowego. Przykładowo, w *Suicide Club* dokonujące nieuzasadnionych zbiorowych samobójstw nastolatki zostają postawione w opozycji względem charakteryzującego ludzi dorosłych racjonalizmu, który ucieleśnia para policjantów – protagonistów filmu.

Bright Future, którego bohaterami jest dwójka agresywnie usposobionych do społeczeństwa młodych chłopców, także tkwi korzeniami w horrorze, choć właściwie nie jest filmem gatunkowym. Dla Kiyoshiego Kurosawy gatunek stanowi zawsze podstawę, z której wywodzi on problem wychodzący daleko poza ramy gatunkowości. Reżyser skupia się na temacie zła ukrytego w społeczeństwie, a horror jest odpowiednim do tego medium i służy do zobrazowania społecznych

lęków. Kurosawa stosuje przy tym metodę polegającą na umieszczeniu w życiu codziennym bohaterów elementu terroru, za pomocą którego wyprowadza ich poza ramy codzienności. Reżyser przyznaje, iż w przeciwieństwie do poprzednich jego filmów w *Bright Future* pierwiastek gatunkowości chciał ukryć możliwie dobrze. Nie zmienia to jednak faktu, iż jest on w filmie wyraźnie obecny. *Bright Future* to przy tym obraz chłodny i niejednoznaczny, pełen niedopowiedzeń i elips, które nie pozwalają na jego prosty odbiór ani interpretację.

Protagonisci, Mamoru Arita i Yuji Nimura, prowadzą życie outsiderów niewykazujących zainteresowania głównym nurtem rzeczywistości. Ich styl bycia określa dorywcza praca w pralni (są tzw. *fuurita*, od ang. *freeter*, czyli osobami niemającymi stałego etatu), tanie mieszkanie o niskim standardzie, salony gier i kręgle. Starszy i wyraźnie dojrzalszy Mamoru niejako otacza opieką zagubionego Yujiego. Niekomunikatywny, nieobecny, pozbawiony chęci i umiejętności nawiązywania relacji międzyludzkich Yuji dodatkowo przejawia skłonności do agresji. Chłopak nosi bardzo zniszczone, wręcz rozpadające się ubranie, choć tak skrajny stan jego odzieży nie ma bezpośredniego uzasadnienia w fabule filmu. Ubiór ten należy postrzegać raczej w kategoriach kostiumu, „uniformu”, znaku sygnalizującego status postaci. Strój określa go jako outsidera, a równocześnie odnosi się do jego stanu ducha, wyrażając być może rozpad jego systemu wartości.

Yuji, który ma problemy z zaakceptowaniem rzeczywistości, zamyka się przed nią w świecie marzeń. Jak twierdzi, w snach widzi przyszłość, która jawi mu się jako lepsza od teraźniejszości. Wyobrażenia chłopca mają charakter nieco abstrakcyjny, są bardziej przeczuciem niż wizją. Jednak Mamoru stara się utwierdzać Yujiego w przekonaniu, iż jego rojenia nie są pozbawione sensu, uzasadniając nimi swój tajemniczy plan. Związek z owym planem ma hodowana przez niego w domowym akwariu toksyczna meduza, którą usiłuje on przystosować do warunków życia w słodkiej wodzie. Yuji ufa Mamoru i wykazuje chęć pomocy w realizacji jego planów. Ponieważ jednak wyalienowany chłopak nie potrafi samodzielnie podejmować decyzji, starszy kolega usiłuje wesprzeć go, ustalając informacyjne gesty, z których jeden oznacza „powstrzymaj się”, a drugi „ruszaj”, mające służyć Yujiemu jako wskazówki w działaniu.

W przeciwieństwie do bohaterów poprzednich filmów, którzy zamykając się przed rzeczywistością zewnętrzną, starają się wyłącznie od niej uciec, Mamoru i Yuji nie ograniczają się jedynie do biernego wycofania i cichego znoszenia rzeczywistości. Przerazenie, jakie mogą wzbudzać, ma w tym przypadku realne podstawy, bowiem ich działanie, a w szczególności zagadkowe działanie Mamoru, jest wyraźnie skierowane przeciwko społeczeństwu. Wrogie nastawienie względem otoczenia przejawiają w odniesieniu do pracodawcy, który próbuje nawiązać z nimi relację przyjacielsko-ojcowską. Chęć spoufalenia wyraża przy tym, zapraszając ich na obiad, a pożyczając od Yujiego CD z muzyką, sygnalizuje chęć znalezienia płaszczyzny porozumienia. Tymczasem, gdy podczas odwiedzin chłopców mężczyzna wkłada rękę do akwariu, Mamoru nie ostrzega go przed niebezpieczeństwem, jakim grozi zetknięcie z meduzą. Niedługo potem chłopak dokonuje morderstwa na nim i na jego żonie.

Zabójstwo, które popełnia Mamoru, jest wyraźnie zaplanowane, jednak zupełnie pozbawione jasnych przyczyn. Mroczna strona osobowości ujawniająca się w tym brutalnym akcie pozostaje w wyraźnej sprzeczności z jego sposobem

bycia, który wydaje się raczej pogodny i zdradza przyjacielskie nastawienie do otoczenia. Ta nieadekwatność, pierwiastek irracjonalny tkwiący w postaci Mamoru przeraża i sprawia, iż – stosując terminologię właściwą horrorowi – można go postrzegać w kategoriach „monstrum”. Tajemniczość Mamoru dodatkowo pogłębia fakt, iż popełnia on w więzieniu samobójstwo, zostawiając Yujemu znak do działania. Na czym miał polegać jego plan, pozostaje zagadką, bowiem trudno ocenić, czy to, co zrobił później Nimura, czyli przypadkowe bądź co bądź wypuszczenie meduzy do rzeki, gdzie się rozmnożyła, zbiegło się z zamysłem Mamoru.

Agresywna reakcja chłopców na próby nawiązania relacji przyjacielsko-ojcowskiej ze strony ich pracodawcy jest wyrazem przepaści międzypokoleniowej, która stanowi jeden z istotnych motywów filmu. Rozmowa, jaka toczy się między nimi podczas odwiedzin w domu Mamoru, ujawnia niemożność komunikacji pomiędzy dwoma pokoleniami. Próby nawiązania nici sympatii nie są odwzajemniane ani przez Mamoru, który tylko grzecznościowo przytakuje, ani przez Yujiego wyrażającego jawną niechęć względem gościa. Z drugiej strony brakuje wspólnego języka, mężczyzna nie trafia swoimi zainteresowaniami w gusta podwładnych, w istocie bowiem nic ich nie łączy, co jest dowodem na to, iż pokolenia te są od siebie bardzo odległe.

Problem braku porozumienia międzypokoleniowego zasygnalizowany w relacji z pracodawcą znajduje najpełniejszy wyraz w stosunkach pomiędzy Mamoru a jego ojcem. Chłopak nie utrzymuje relacji z rodziną (po raz kolejny rozbitą), odwiedziny ojca u Mamoru przebywającego w więzieniu to ich pierwsze spotkanie od pięciu lat. Shinichiro Arita jest także postacią bardzo ważną. W istocie bowiem on także jest outsiderem żyjącym na obrzeżach głównego nurtu życia. Mężczyzna zajmuje się zbieraniem i naprawą wyrzuconego sprzętu gospodarstwa domowego, co w Tokio, mieście stanowiącym niemal symbol wymienności i nietrwałości, jest zajęciem wyjątkowo nierentownym, a nawet zgoła absurdalnym. Arita, sam nieco poza nawiasem społeczeństwa, zdaje się rodzajem łącznika pomiędzy wyalienowanymi młodymi ludźmi a owym społeczeństwem.

Czyn, jakiego dokonuje Mamoru, a także jego konsekwencje budzą w Aricie potrzebę ponownego zbliżenia się do syna, co jednak okazuje się możliwe tylko częściowo. Chęć zrozumienia przyczyn postępowania chłopaka owocuje znajomością z Yujim, a ta relacja w rezultacie okazuje się przełomowa dla obu. Arita, widząc dryfujące meduzy, dostrzega sens planu swojego syna, a także odnajduje w Yujim osobę, która może mu go zastąpić. Z drugiej strony Yuji pod wpływem Arity przechodzi istotną przemianę i dojrzewa wewnętrznie. Scena, w której dochodzi między nimi do pogodzenia po sprzeczce, ma wymiar symboliczny, jest bowiem wyrazem pojednania międzypokoleniowego. Shinichiro wypowiada wówczas słowa: *Wybaczam wam wszystkim*, mając na myśli zarówno Yujiego, nieżyjącego Mamoru, jak również całe jego pokolenie.

Postępowanie bohaterów, które niewątpliwie jest skierowane przeciwko społeczeństwu, nie może być jednak odczytywane jako jednoznacznie złe. W filmach Kurosawy zawsze obecna jest ambiwalencja polegająca chociażby na rozbiciu tożsamości bohaterów, ujawnieniu ich złożoności, w tym również moralnej. Dwuwartościowość ta wynika z przekonania, iż to, co pozytywne, zawsze jest związane z tym, co negatywne, zło zaś zmieszane z dobrem. Śmiercionośna meduza wpuszczona do tokijskich rzek jest bez wątpienia źródłem zagrożenia dla mieszkańców miasta i w rezultacie ma przynieść im zgubę. Jednak prawdziwa

motywacja działań Mamoru i Yujiego jest o wiele głębsza. Chęć dokonania czegoś tak absurdałnego i sprzecznego z naturą, jak przystosowanie morskiego stworzenia do życia w słodkiej wodzie, musi się wiązać z przekonaniem, iż czyn ten doprowadzi do jakiejś ważnej, przełomowej zmiany. Meduza jest symbolem marzenia, którego spełnienie udowodniłoby, że wszystko jest możliwe. Tokio w filmie Kurosawy to wielkie śmietnisko – począwszy od otoczenia, przez domostwo Shinichiro Arity, na ubraniach Yujiego kończąc. Zniszczenie takiego miasta przez świecące meduzy, które w ciemnej głębi rzek tworzą piękny, kontrastujący z jego brzydotą widok, nie wydaje się jednoznacznie złe, wręcz pozwala wierzyć w ową rzekomą świetlaną przyszłość, jaką te stworzenia mają zapowiadać. Zatem destrukcja społeczeństwa poprzedza jego odnowę, a to w istocie jest właściwym celem dwójki bohaterów.

Jednak meduzy po krótkim starciu z zaatakowanymi przez nie mieszkańcami Tokio, wbrew oczekiwaniom, opuszczają miasto, kierując się w stronę zatoki. Uciekają, ponieważ zostały pokonane, w rezultacie czego nic się nie zmieniło i rzeczywistość pozostała taka, jaka była. System po raz kolejny okazał się silniejszy od outsiderów i udowodnił bezsensowność mierzenia się z nim. Jednak w przeciwieństwie do poprzedzających *Bright Future* filmów Kurosawy, które kończyły się sugestią apokalipsy, nie konkretyzując tego, co po tej apokalipsie ma nastąpić, w tym filmie element destrukcji został zrównoważony przez pierwiastek optymizmu. Jak bowiem stwierdza Yuji, meduzy powrócą w ciągu dziesięciu, dwudziestu lat, co wydaje się obietnicą kolejnej próby zmian. Może wrócą wówczas, kiedy uznają, że miasto jest już na tę zmianę gotowe? Shinichiro Arita, któremu czas oczekiwania wydaje się zbyt długi, próbuje schwytać odpływającą meduzę i zostaje przez nią poparzony. Dzieje się tak, ponieważ zmiany nie będą dotyczyć jego, a nowe, młode pokolenie, do którego należą chłopcy z finałowej sceny filmu, w koszulkach z wizerunkiem Che Guevary (popkulturowym symbolem rewolucji), beczelnym, nonszalanckim krokiem przemierzający ulicę Tokio, z lekceważeniem traktującą wszystkie pojawiające się na drodze przeszkody.

Podsumowanie

Bright Future to film, w którym znajduje odbicie niepokój wynikający z przeczuć, iż młode pokolenie stanie się źródłem radykalnej zmiany. Wizja Kurosawy koresponduje z medialną, wiele mówiącą na temat zachowania i stylu bycia współczesnej młodzieży zdecydowanie odstającym od stylu bycia poprzednich pokoleń. Tim Larimer w felietonie *From We to Me* daje wyraz przekonaniu, iż młodemu pokoleniu Japończyków towarzyszy istotny zwrot świadomościowy, którego charakter określa już sam tytuł artykułu¹¹. Autor nazywa współczesną młodzież japońską rzecznikami dysharmonii, co w kraju przykładającym tak wielką wagę do harmonii jest jego zdaniem zjawiskiem rewolucyjnym.

Co istotne i warte odnotowania, słowa „rewolucja” używa się w kontekście poczynań młodego pokolenia stosunkowo często. Wydaje się to nieco zaskakujące, po pierwsze ze względu na fakt, iż określenie to stosuje się do opisu procesu gwałtownych i radykalnych zmian jakościowych, powodujących zasadnicze przekształcenie istniejącego stanu rzeczy. Taki sposób działania nie jest znamienity dla Japończyków. Rewolucyjność nie tkwi w ich charakterze narodo-

wym, czego dowodzi historia ich kraju. Pierwszym naprawdę radykalnym przełomem w Japonii było otwarcie granic w końcu XIX wieku, osiągnięte pod wpływem silnych nacisków ze strony Zachodu. Po drugie zaś w istocie trudno wyobrazić sobie, by rewolucji byli w stanie dokonać ludzie, którzy mają skłonność do odstępowania od aktywnego działania. Poza tym bunt, jaki jest możliwy w Japonii, ogranicza się do pewnych ściśle określonych ram, których z reguły nikt nie próbuje przekroczyć. Czy zostaną one przekroczone tym razem, pozostaje otwartą kwestią. Biorąc pod uwagę fakt, iż nawet tak mocny wpływ, jak ten, któremu Japonia została poddana po II wojnie światowej przez Amerykanów, w konsekwencji doprowadził tylko do powierzchownej transformacji, pod którą pozostał niemal nienaruszony trzon mentalny, wydaje się słuszne podejrzenie, iż „rewolucja”, której rzekomo ma dokonać młode pokolenie Japończyków, nie może sięgnąć głęboko. Japoński system społeczny jest niezwykle silny, o czym świadczy jego reakcja na ludzi, którzy próbują pozostać w opozycji. Współczesne kino japońskie jest pod tym względem niezwykle pesymistyczne.

JOANNA MAZIA

¹ Zob. D. Desser, *New Kids on the Street: The Pan-Asian Youth Film*, <http://www.nottingham.ac.uk/iaps/NewKids.pdf>

² Określenie *taiyozoku* pochodzi z noweli *Taiyo no kisetsu* (*Sezon słońca*) autorstwa Ishihary Shintaro, który jest uważany za literackiego rzecznika „plemienia Słońca”. Znaczenie terminu wiąże się mitycznym wizerunkiem Słońca obecnym w kulturze japońskiej i odnosi się do młodych Japończyków, którzy odcinając się od przeszłości, czują się częścią nowej, mitycznej kultury – kultury młodych. Zob. D. Desser, *Eros and Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington and Indianapolis 1988, Indiana University Press, s. 40.

³ Zob. D. Desser, dz. cyt.

⁴ T. Mes, J. Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley 2005, Stone Bridge Press, s. 269.

⁵ Obecnie Japonia po raz kolejny weszła na drogę zasadniczych zmian i zmierza w kierunku tworzenia nowego schematu państwa, opartego tym razem na zasadach indywidualizmu. Zob. J. Bator, *Japońskie części elementarne*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 52, s. 26.

⁶ Zob. T. Larimer, *From We To Me*, „Time Asia” 1999, nr 17, dostępne na: <http://www.time.com/time/asia/asia/magazine/1999/990503/cover1.html>

⁷ *Hikikomori* to patologiczna potrzeba wycofania się ze społeczeństwa i zamknięcia w odo-

sobnieniu. Joanna Bator pisze: *Osoby, które dotknęło hikikomori, w ogóle nie opuszczają swego pokoju. Brakuje oficjalnych statystyk, ale szacunkowe dane mówią o milionie osób egzystujących w taki sposób. By do minimum ograniczyć kontakty z innymi, prowadzą one życie na opak – śpią w dzień, by nocą grać w gry telewizyjne lub surfować w Internecie. Rodziny nie wiedzą, jak pomóc swoim „wycofanym” dzieciom, i wstydzą się ich inności, dlatego dostarczają im wszystko, czego te potrzebują, by trwać w czterech ścianach swego pokoju.* (J. Bator, dz. cyt., s. 27). *Paraisato shinguru* (od ang. *parasite single*), czyli „single pasożyty” to termin, jakim w Japonii określa się osoby, które dobiegają lub przekroczyły już trzydziesty rok życia, mimo to wciąż mieszkają z rodzicami i są przez nich utrzymywane. Określenie to stworzył socjolog Masahiro Yamada w słynnym bestsellerze z 1999 r. *Era singli pasożytów* (*Parasaito shinguru no jidai*, Tokio 1999). Zob. także: M. Yamada, *The Growing Crop of Spoiled Singles*, Japan Echo”, June 2000.

⁸ Zob. T. Mes, J. Sharp, dz. cyt., s. 268.

⁹ Tamże, s. 269-270.

¹⁰ Zob. *A film for trapped things*. Z Akihiko Shiota rozmawia Johnny Ray Huston, „San Francisco Bay Guardian”: <http://www.sfbg.com/36/23/shiota.html>

¹¹ T. Larimer, dz. cyt.