

SKANDALICZNE WYCZYNY „WYRZUTKÓW”. REWOLUCJA „NIEPRZYSTOSOWANYCH” W JAPONII

Nikodem Karolak

Katedra Orientalistyki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Krajobraz po bitwie

Lata 1945–1989 okazały się kluczowe dla kształtowania się japońskiej sztuki modernistycznej (jap. *kindai geijutsu*) i awangardowej (jap. *zen'ei geijutsu*). Cezury czasowe tych czterech dekad wyznaczają zakończenie drugiej wojny światowej przypiętowane bezwarunkową kapitulacją Japonii oraz późniejszy kres ery Shōwa, otwierający tak zwaną straconą dekadę, moment pęknięcia bańki spekulacyjnej i nagłego krachu ekonomicznego. Piętnastego sierpnia 1945 roku, zaledwie kilka dni po ataku atomowym na Hiroszimę i Nagasaki, cesarz Hirohito (1901–1989) przemówił przez radio do swoich poddanych, co było sytuacją bez precedensu. W samo południe wszystkie stacje wyemitowały nagranie, które na kartach historii zapisało się pod nazwą *gyokuon hōsō* (transmisja jadeitowego dźwięku). Zakłócenia fal radiowych spowodowały, że trudno było usłyszeć w pełni treść przekazu, aczkolwiek wiadomość o przegranej dotarła niewątpliwie do świadomości wszystkich obywateli. Obawy

przed możliwą rewolucją, która mogłaby na zawsze pogrzebać instytucję cesarstwa i pogrążyć kraj w chaosie, nie były bezpodstawne. Kliniczne wycieńczenie (jap. *kyodatsu*) i rozgoryczenie Japończyków po klęsce narodu, który zaledwie rok wcześniej za swoje motto obrał dumnie słowa *ichioku gyokusai* (walka do ostatniego upadłego człowieka), osiągnęły swoje apogeum i choć do rewolucji szczęśliwie nie doszło, długi proces stabilizacji odznaczał się narastającymi konfliktami i politycznymi protestami. Nastął czas amerykańskiej okupacji pod hasłem demilitaryzacji i demokratyzacji, których kamień węgielny miała stanowić promulgowana w listopadzie 1946 roku nowa konstytucja, forsowana przez siły okupacyjne pod dowództwem charyzmatycznego generała Douglasa MacArthura, a cesarz, pozbawiony boskiego pierwiastka, z monarchy absolutnego umniejszył swoją rangę do „symbolu Państwa i jedności narodu”¹.

¹ A. Gordon, *Nowożytna historia Japonii*, przekł. I. Merklejn, Warszawa 2010, s. 310–320.

Narodziny awangardy japońskiej

Sztuka nie mogła pozostać głucha na tak drastyczne przetasowanie wartości i zmianę ustroju politycznego. Nową platformą wymiany myśli wśród intelektualistów stały się czasopisma „Bijutsu techō” [Notatnik artystyczny], „Geijutsu shinchō” [Prądy w sztuce] oraz „Bijutsu hihyō” [Krytyka sztuki]. Do ich najznamienitszych przedstawicieli oprócz „starej gwardii” literaturoznawców w osobie Hanady Kiyoteru (1909–1974) i Takiguchiego Shūzō (1903–1979) dołączyła grupa debiutujących w latach 50. pisarzy (m.in. Hariu Ichirō, Nakahara Yūsuke, Tōno Yoshiaki). Ważnym wydarzeniem okazało się rozesłanie otwartego pisma do artystów, zredagowanego przez malarza Matsumoto Shunsuke (1912–1948), który w 1946 roku nawoływał do zawiązania artystycznego stowarzyszenia opartego na demokratycznych zasadach, odrzucając dotychczasowy system hierarchiczny. Nie pomogło ono wprawdzie spełnić marzeń jego autora, ale przyczyniło się do obudzenia nadziei na budowę nowego wymiaru sztuki wśród progresywnie działających powojennych reprezentantów. Liczne wystawy, w tym organizowana kilka lat z rządu Nippon-ten (1953–1959), współorganizowana przez Seinen Bijutsuka Rengō (Związek Młodych Artystów) oraz Zen’ei Bijutsu-kai (Stowarzyszenie Sztuki Awangardowej), przyczyniły się do wzrostu znaczenia malarstwa abstrakcyjnego i sztuki konceptualnej, markowanych takimi nazwiskami jak Yamashita Kikuji (1919–1986) czy Kawara On (1932–2014). Wpływowi krytyk literacki Hanada Kiyoteru wspólnie z rzeźbiarzem Okamoto Tarō (1911–1996) wydzielili pojęcie awangardy jako sztuki autonomicznej, powstałej na drodze ewolucji modernizmu².

Dla ówczesnych artystów powojenna rzeczywistość była nieuchwytna i wymykała się zdolnościom ludzkiej percepcji, z drugiej jednak strony dawała o sobie usilnie znać, ingerując w życie ludzkie od zewnątrz, co sprawiało, że określano ją mianem *busshitsu* (materia). Choć nurt modernistyczny

i awangardowy w Japonii rozwinął swoje skrzydła później niż w Europie, sztuka stała się procesem dekonstrukcji i rekonstrukcji rzeczywistości, a nie jedynie jej reprodukcją. Duży wpływ na Japończyków wywarły niewątpliwie manifest surrealistyczny André Bretona z 1924 roku, potępiający rozum, moralność, religię i społeczeństwo, a także proza poetycka i teoria teatru okrucieństwa Antonine’a Artauda, jak i symboliczna twórczość francuskich poetów wyklętych: Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a, Comte de Lautréamonta.

Lata 50. to okres formowania się eksperymentalnych ugrupowań, które skodyfikowały formalnie swoje naczelnne postulaty artystyczne. Jednym z najważniejszych była utworzona w 1954 roku grupa awangardowych malarzy Gutai Bijutsu Kyōkai [Stowarzyszenie Sztuk Pięknych Konkretność] pod przewodnictwem Yoshihary Jirō (1905–1972). W swoim manifeste potępiał on nieaktualną i fałszującą rzeczywistość sztukę przedwojenną, podkreślając konieczność tworzenia dzieł, w których dokonuje się mariaż ludzkiego ducha z otaczającą nas materią. Artyści Gutai łączyli swoje wystawy z elementami happeningu i sztuką konceptualną, wykorzystując płótno jako medium do zaakcentowania swojej artystycznej ekspresji i oswobodzenia się z oków tradycji.

Barokowa Japonia

Moriyasu Toshihisa pisze o powojennej sztuce w Japonii, używając terminu „barokowy”. Jego zdaniem ówczesny teatr, film, architektura, literatura, muzyka i inne sztuki piękne odznaczały się dynamiczną intensywnością i żywością wyrazu, przesadnie zdobioną estetyką, groteskową deformacją, nienaturalnym komizmem i brakiem regularnych rysów. Początków drastycznych przemian w japońskiej sztuce dopatruje się już w XIX-wiecznej technice drzeworytniczej, której współczesnym innowatorem stał się Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892). Tsukioka zasłynął dziełami z gatunku *nishiki-e* (obrazy brokatowe), które łączyły w sobie elementy graficzne ognia, wody, dymu, wiatru, chmur, sprawiając wrażenie

² D. Chong, M. Hayashi, K. Kajija, F. Sumitomo (red.), *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945–1989*, New York 2012, s. 24–27.

ruchu świata przedstawionego. Do grona innowatorów Moriyasu zalicza ponadto pisarza Makino Shinichiego (1896–1936), malarza Makino Kunio (1926–1986), dramaturga Terayamę Shūjiego (1935–1983) oraz grafika Yokoo Tadanoriego (ur. 1936), których sztukę określa mianem transgresyjnej zabawy z odbiorcą³.

Moriyasu zwraca ponadto uwagę na intermedialność XX-wiecznej sztuki japońskiej, na której rozwój wpłynęły trzy główne filary, zajmujące się prezentacją sztuki i wymianą kulturalną. Pierwszym z nich było założone w 1958 roku z funduszy Teshigahary Sōfu (1900–1979), mistrza ikebany i ojca reżysera Teshigahary Hiroshiego (1927–2001), Sōgetsu Art Center, które podzielono na oddziały zajmujące się kolejno: 1) współczesnym tańcem, muzyką i eksperymentalnym teatrem, 2) studium współczesnego jazzu, 3) niezależną kinematografią i animacją. Z zagranicy zapraszano takich artystów, jak między innymi John Cage, David Tudor, Merce Cunningham czy Robert Rauschenberg. Wreszcie to właśnie w Sōgetsu Art Center miały miejsce prezentacje czołowych przedstawicieli japońskiej sztuki niezależnej: premierowy spektakl zespołu Tenjō Sajiki *Aomori-ken no semushi otoko* [Garbus z Aomori, 1967] w reżyserii Terayamy Shūjiego, sztuki teatru sytuacyjnego Kary Jūrō (ur. 1940) oraz spektakle *Ankoku butō*⁴ Hijikaty Tatsumiego (1928–1986). Ponadto w 1966 roku zaproszono Henriego Langloisa, współzałożyciela Cinémathèque Française, aby pełnił funkcję kuratora Międzynarodowego Festiwalu Kina Awangardowego, niezwykle istotnego wydarzenia kulturalnego, które przyczyniło się do spopularyzowania w Japonii terminu „kino undergroundowe”. Zaprezentowano eksperymentalne filmy z różnych zakątków świata: od radzieckiego montażu Dżigi Wiertowa, przez surrealizm Luisa Buñuela, eksperymentalne kino nienarracyjne Stana

Brakhage’a, po japońskich artystów niezależnych, takich jak Iimura Takahiko (ur. 1937) czy Kanesaka Kenji (1934–1997)⁵.

Drugim filarem stało się założone niedługo później po Sōgetsu Art Center, bo w 1961 roku, Art Theatre Guild, przedsiębiorstwo filmowe o charakterze niekomercyjnym, którego podstawowym celem była promocja zagranicznych filmów artystycznych w Japonii. Pokaz inauguracyjny działalności ATG miał miejsce rok później i okazał się uwieczniony polskim akcentem – projekcją filmu Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów*. Poszczególne arcydzieła kinematografii prezentowano w Art Theatre Shinjuku Bunka, którego dyrektorem został Gusui Kinshirō, postać nie tyle istotna dla filmu, ile również dla współczesnego teatru japońskiego. Wieczorami, po zakończonych projekcjach filmowych, odbywały się premierowe pokazy sztuk teatralnych wybitnych dramaturgów, między innymi Mishimy Yukio (1925–1970), Terayama Shūjiego, Shimizu Kunio (ur. 1936) czy Ninagawy Yukio (1935–2016). ATG stało się jednak przede wszystkim czołową platformą promocji rodzimego kina, a także ostoją nurtu nazwanego później japońską Nową Falą. Pokazy najważniejszych dzieł ówczesnych nowofalowców, do których zaliczali się między innymi Ōshima Nagisa (1932–2013), Shinoda Masahiro (ur. 1931), Matsumoto Toshio (1932–2017), Hani Susumu (ur. 1928), Yoshishige Yoshida (ur. 1933), Terayama Shūji czy Tanabe Yasushi (ur. 1940), odbywały się dzięki sprawnie działającej polityce dyirekcji Art Theatre Shinjuku Bunka⁶.

Wreszcie rolę trzeciego filaru objęło Muzeum Sztuki Seibu (przemianowane później na Muzeum Sztuki Saison), które założył w 1975 roku charyzmatyczny biznesmen Tsutsumi Seiji. Zorganizowano w nim między innymi wystawy poświęcone twórczości Marcela Duchampa, meksykańskiej sztuce murali, a nawet fotografii Leni Riefenstahl. W Teatrze Seibu (później przemianowanym na Teatr Parco) swój teatr absurdu prezentował między innymi

³ T. Moriyasu, *Barokku no nihon*, Tokio 2004, s. 7–11.

⁴ Termin *Ankoku butō* odnosi się do techniki i stylu tańca Hijikaty i jego uczniów w przeciwieństwie do *butō* – terminu określającego wszystkie jego odmiany bez względu na rodzaj i szkołę artysty. Więcej informacji nt. T. Hijikaty można odnaleźć w monografii *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego: teatr ciała-w-kryzysie*, autorstwa K. Pastuszek (Kraków 2014).

⁵ T. Moriyasu, *Mediya ōdan geijutsu-ron*, Tokio 2011, s. 5–6.

⁶ Ibidem, s. 6–8.

Abe Kōbō (1924–1993), z kolei do otwartego później w 1987 roku Teatru Ginga Saison zaproszono samego Petera Brooka z przedstawieniami *Tragedia Carmen* i *Mahabharata*⁷.

Sadomasochistyczne fantazje i praktyki

Wraz z premierą filmów *Nikutai no ichiba* [Targowisko ciał, 1962] Kobayashiego Satoru (1930–2001) i *Hakujitsumu* [Sen na jawie, 1964] Takechiego Tatsujiego (1912–1988) rodzi się nurt *pinku eiga* (kino różowe, japoński film erotyczny). Filmy te kręcono na taśmach 16- lub 35-milimetrowych, zazwyczaj w ciągu jednego tygodnia, a czas projekcji nie przekraczał półtorej godziny. To, co odróżniało *pinku eiga* od zachodnich produkcji erotycznych, to psychologiczna złożoność protagonistów, silnie wyeksponowane wątki polityczno-społeczne, groteskowość i wyolbrzymienie (jap. *kochō*) świata przedstawionego, wątki sadomasochistyczne. Te ostatnie podsycala również literatura japońska tamtego okresu: powieści Shibusawy Tatsuhiko (1928–1987) inspirowane postacią de Sade'a, psychodeliczne kryminały i opowiadania grozy Yumeno Kyūsaku (1889–1936), wreszcie głośna, pięciotomowa powieść na pograniczu gatunków science fiction i SM – *Kachikujin Yapū* [Yapū – ludzkie bydło, 1956] autorstwa Numy Shōzō (1926–2008), określana przez krytyków mianem *kisho* (powieść bizarna). Jej historia opowiada o parze młodych narzeczonych: japońskim stypendyście Rin'ichirō i Klarze, którzy zostają porwani do świata przyszłości przez wehikuł czasu odnaleziony w kosmicznym spodku, rozbitym gdzieś pośród gór w Niemczech. W nowej rzeczywistości władzę nad światem przejęło imperium EHS (The Empire of Hundred Suns) oparte na rządach rasowej dyskryminacji, gdzie władzę sprawują białe kobiety, którym podlegają wszelcy mężczyźni, czarnoskórzy (półludzie), a także żółta odmiana człowieka – w tym dawni Japończycy – znajdujący się na samym dole stratyfikacji społecznej. Powieść pełna sadomasochistycznych fantazji i praktyk, rysująca obraz seksualnego upodlenia

⁷ Ibidem, s. 7–9.

mężczyzny przez kobietę, jak i prowokująca do rasistowskich poglądów, o dziwo nie wywołała aż tak wielkiego skandalu, jak późniejsze tłumaczenie *Julietty* de Sade'a w przekładzie Shibusawy Tatsuhiko⁸.

Traktat o bezpieczeństwie

W 1956 roku rząd japoński ogłosił, że w kraju skończył się okres powojenny. Ta zdecydowana proklamacja czesowej miała miejsce na fali powojennego cudu gospodarczego, kiedy to, począwszy od 1950, aż do 1973 roku produkt krajowy brutto wzrastał średnio o ponad 10%. PKB w Japonii wynosił w 1950 roku 11 miliardów dolarów, natomiast pięć lat później podwoił się do 25 miliardów. Oszałamiające tempo rozwoju gospodarki zawdzięczano prężnie rozwijającemu się przemysłowi ciężkiemu: producentom żelaza i stali, przemysłowi samochodowemu i elektronicznemu, wreszcie stoczniom. Mimo ogromnych strat wojennych Japonia szybko stała się krajem prosperującym o silnych tendencjach pacyfistycznych⁹.

Jednym z najbardziej burzliwych lat w historii powojennej Japonii okazał się rok 1960, a reperkusje podjętych wówczas przez rząd japoński decyzji trwają do dziś. Podłożem konfliktu stała się ratyfikacja przedłużenia obowiązującego od 1951 roku japońsko-amerykańskiego traktatu o bezpieczeństwie (Nichibeiki Anpo Jōyaku). Ustalenia pozostały dokładnie takie jak po zakończeniu drugiej wojny światowej. Zgodnie z traktatem Japonia miała być w dalszym ciągu chroniona przez bazy amerykańskie. Japończycy mieli je współfinansować i pomagać w obronie, stając się de facto militarnym sojusznikiem Stanów Zjednoczonych. Przeciwno ratyfikowaniu traktatu wystąpili w 1960 roku między innymi skrajni lewicowcy i socjaliści, ugrupowania studenc-

⁸ Książka natychmiast wzbudziła kontrowersje i w 1960 r. Shibusawa Tatsuhiko wraz z wydawcą zostali pozwani za demoralizację i obscenicizację. Podczas procesu, który przeszedł do historii pod nazwą *Sado Saiban* (Proces o de Sade'a), w obronie Shibusawy stanęli tacy pisarze, jak Kenzaburō Ōe, Shūsaku Endō, Shōhei Ōoka. W 1969 r. Japoński Sąd Najwyższy ostatecznie uznał autora tłumaczenia za winnego i wymierzył karę grzywny – 70 tys. jenów (niecałe 200 dolarów).

⁹ A. Gordon, *Nowożytna...*, s. 334–335.

kie i kobiece. Protestowano przed gmachem parlamentu, gdzie demonstrować miało ponad 100 tysięcy osób. Fale protestów i liczne demonstracje ukazały słabość ówczesnego rządu premiera Kishiego Nobusuke (okres urzędowania 1957–1960), który podał się do dymisji po tym, jak 10 czerwca rozwścieczony tłum próbował szturmować samochód amerykańskiego rzecznika prasowego, a kilka dni później w demonstracjach zadeptana została młoda kobieta¹⁰.

Powrót bogów

David Goodman w książce *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods* pisze o latach 60. w Japonii jako o czasie eschatologicznej zadumy, przeżywania powojennej traumy i lewicowego oporu wobec japońsko-amerykańskiego traktatu o bezpieczeństwie. W opozycji do nurtu *shingeki*, zakładającego realizację programu teatru socjalistycznego z całkowitym wyrugowaniem tradycyjnych wartości, do głosu doszli reprezentanci teatru *post-shingeki*, określanego przez amerykańskich badaczy również mianem *angura engeki* (od *underground theatre*). Goodman wyznacza dwie podstawowe cechy nurtu *post-shingeki* – identyfikowanie bohatera dramatu z archetypicznym, transhistorycznym obrazem bóstwa, w które się przemieniał, oraz ekspozycję nurtujących pytań o losy świata w dobie rewolucyjnych ruchów¹¹. Niezależnie czy mowa o Tenkei Gekijō (Teatr Przemian) Ōty Shōgo (1939–2007), Jōkyō Gekijō (Teatr Sytuacyjny) Kary Jūrō (ur. 1940), Waseda Shōgekijō (Mały Teatr Waseda) Suzukiego Tadashiego (ur. 1939), czy o Tenjō Sajiki (Miejsca na Jaskółce) Terayamy Shūjiego, każdy z tych teatrów negował realistyczną doktrynę *shingeki*, zwracając się w stronę utraconej na rzecz zachodnich wzorców tradycji japońskiej oraz klasycznych form *nō* i *kabuki*. Nic zatem dziwnego, że Goodman określił *post-shingeki* mianem „powrotu bogów”.

Henryk Lipszyc – japonista, tłumacz i dyplomata, w latach 1991–1996 ambasador

Polski w Japonii, wspomina ówczesne japońskie widowiska teatralne i podsumowuje je w następujący sposób:

„Na początku lat 70., podczas mojego pierwszego pobytu w Japonii, czas wolny spędzałem, chodząc do teatru – na początku oglądałem głównie klasyczne formy, ale za namową moich znajomych zetknąłem się po raz pierwszy z teatrem nietradycyjnym, z tym, który dzisiaj nazywamy japońskim teatrem awangardowym. Rozwijał się on poniekąd w opozycji, w ramach estetycznego protestu teatru wobec *shingeki*, wzorowanego na teatrze europejskim. W ten sposób poznałem po raz pierwszy zespół SCOT (Suzuki Company of Toga), który wcześniej nazywał się Waseda Shōgekijō (Mały Teatr Waseda) i mieścił się nieopodal bramy uniwersytetu na poddaszu małej kawiarenki Mon Cheri. Tam – pamiętam – obejrzałem pierwsze treningi aktorskie prowadzone przez jednego z trojga założycieli tego zespołu, Tadashiego Suzukiego. To było chyba moje pierwsze zetknięcie się z tym, co nazywamy japońską awangardą teatralną. W tym samym czasie poznałem także postać wybitną tego okresu i także niezwykle ważną dla dalszego rozwoju i pojawiania się nowych prądów w sztukach scenicznych. Mam na myśli Hijikatę Tatsumiego, którego miejsce prób aktorskich wedle jego własnej metody znajdowało się w dzielnicy Meguro, w dawnym ośrodku dla trędowatych. Obok treningów odbywały się tam dyskusje na temat stanu i statusu sztuki scenicznej w Japonii. Sam Hijikata był autorem ideowym i praktycznym twórcą nowego prądu w japońskiej sztuce scenicznej – *ankoku butō*. Wkrótce potem przez grupę przyjaciół japońskich trafiłem po raz pierwszy na przedstawienie teatru Tenjō Sajiki, kierowanego przez wielkiego artystę i reformatora teatru – Terayamę Shūjiego. To było bardzo ważne spotkanie dla mnie, w pewnym sensie podsumowanie i ukoronowanie moich poszukiwań poza tradycyjnym teatrem japońskim i poza teatrem *shingeki*. Ponownie spotkałem się z Tenjō Sajiki w Polsce w 1973 roku podczas Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu. Tam zobaczyłem

¹⁰ Ibidem, s. 373–375.

¹¹ D.G. Goodman, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, New York 2003, s. 3–4.

spektakl *Mōjin shokan* [List ślepców, 1973]¹², który potem z wielkim entuzjazmem opisał wybitny znawca teatru Andrzej Kijowski jako wydarzenie niebywałe, bez precedensu. Spektakle Ōty Shōgo czy Suzukiego Tadashiego były zupełnie inne, spokojne, wyważone, odtwarzające skądinąd klasyczne dzieła sceniczne – Szekspira, Moliera czy Ibsena. Terayama stał po drugiej stronie barykady, podobnie jak Kara Jūrō, w którego przypadku szokowanie i zaskakiwanie również mieściły się w świecie jego estetyki¹³.

1968 – Japonia

Rok 1968 uchodzi za moment kulminacyjny kontrkultury, której skala rozciągnęła się na całą szerokość geograficzną: Marzec '68 w Polsce, protesty studenckie we Francji i Republice Federalnej Niemiec, narodziny subkultur kontestacyjnych i antywojenne protesty w Stanach Zjednoczonych, rewolucja seksualna, wreszcie głośny incydent na lotnisku Haneda w Tokio¹⁴. Wszystkie te wydarzenia stanowiły inscenizację wizji wymarzonego przez młodą inteligencję nowego społeczeństwa.

W Japonii niezwykle ważnym nurtem tendencji postępowych stał się Zennippon Gakusei Jichikai Sōrengō (Ogólnokrajowa Samorządowa Organizacja Studencka, w skrócie Zengakuren), do którego wcielano studentów na podobnej zasadzie jak w związkach zawodowych, z tego powodu pod koniec lat 50. akademicka młodzież

– głównie ta należąca do Komunistycznej Partii Japonii – stanowiła niedającą się lekceważyć siłę w walce politycznej. Protest na Uniwersytecie Tokijskim w 1968 roku na ponad rok sparaliżował uczelnię tak, że na wiosnę przyszłego roku wiele kampusów zostało zamkniętych. Studenci Zengakuren tworzyli swoiste bojówki, maszerując w hełmach; przejmowali kolejne budynki uniwersytetu, żądając obniżenia czesnego, reformy programów zajęć i większej roli w samorządzie uczelnianym.

Schyłek awangardy

Amerykański badacz Theodore Roszak, któremu zawdzięczamy popularyzację terminu „kontrkultura”, opublikował w 1969 roku książkę *The Making of a Counter Culture*, syntezę myśli zawartych wcześniej w artykułach pisanych do „The Nation”. Choć Roszak skupia się głównie na Stanach Zjednoczonych, zwraca również uwagę na fenomen kontestacji w Japonii. To właśnie dzięki tłumaczeniu jego książki na język japoński w 1972 roku do powszechnego obiegu weszły słowa: *taikō-bunka* (kultura opozycji) oraz *kauntākaruchā*, których używali później w swoich esejach wybitni socjologowie: Takahashi Akira, Maekawa Tomokata czy Takada Akihiko¹⁵.

Postępujący schyłek aktywności politycznej Zengakuren, nowe trendy w sztuce dążące w kierunku postmodernizmu, wreszcie wydarzenie bez precedensu: samobójstwo dokonane zgodnie z samurajskim rytuałem *seppuku* w bazie dowództwa piechoty Japońskich Sił Samoobrony przez Mishimę Yukio, w symboliczny sposób kończą okres japońskiej awangardy. Trudno się dziwić, że część krytyki w awangardowej twórczości widziała jedynie pretensjonalne, artystowskie popisy, oparte na dewiacjach i bezsensownej przemocy, a samych wykonawców szkalowała jako chuliganów, wyrzutków społecznych i wywrotowców. Dzisiaj jednak na tamtejsze mniej lub bardziej skandaliczne eksperymenty formalne nieprzystosowanych do konwenansów społecznych artystów pozostaje nam jedynie

¹² W trakcie przedstawienia w Teatrze Rozmaitości 9 października 1973 r. doszło do incydentu, który zakończył się sprawą sądową. Jeden z aktorów Tenjō Sajiki miał zaatakować kobietę i w brutalny sposób zedrzeć z niej ubranie. Sprawę głośno komentowały polskie gazety: *Kronika sądowa – Japońskie demony w teatrze*, „Życie Warszawy” 23/1974, *Draka na sali. Aktor napadł na kobietę siedzącą na widowni. Epilog spektaklu – w sądzie*, „Express Wieczorny” 3/1974 [przypis NK].

¹³ Na podstawie wywiadu z Henrykiem Lipszycem z 14 stycznia 2018 r.

¹⁴ Demonstrujący usiłowali udaremnić wylot premiera Satō Eisaku (okres urzędowania 1964–1972) na rozmowy do Stanów Zjednoczonych. Równocześnie od 1965 r. zaczął funkcjonować „Betonamu ni Heiwa o!” Shimin Rengō (Obywatelska Unia na rzecz Pokoju w Wietnamie, w skrócie Beheiren), łączący różne grupy obywatelskie. W latach 1967–1970 w antywojennych protestach miało wziąć udział ponad 18 mln obywateli, z czego apogeum antyestablishmentowego ruchu (jap. *han-taisei-undō*) przypadło na rok 1970, kiedy protestowało ok. 770 tys. ludzi.

¹⁵ S.C. Ridgely, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minneapolis, s. 12–13.

patrzeć z nostalgią, zwłaszcza w perspektywie powrotu do bardziej bezpiecznych, ortodoksyjnych form sztuki, która w dobie

cyfryzacji zatraciła polot i szokujący faktor z czasu „powrotu bogów”.



Henryk Lipszyc jako ambasador

SCANDALOUS DOINGS OF “OUTCASTS”. REVOLUTION OF “MISFITS” IN JAPAN

abstract

Nikodem Karolak

The changes in the post-war Japanese art may be compared to an explosion which turned the artistic scene upside down, primarily due to the young Tokio-based intelligentsia which decided to review their own tradition. David Goodman describes the 1960s in Japan as a period of eschatological reflection, living through post-war trauma and leftist resistance against the Treaty of Security signed with the United States in 1960. The art of that period, full of conflicts, grotesque deformation, themes of strong political and erotic tone expressed the impossibility of capturing the post-war reality which evaded human perception. The paper presents an overview of the modernist (Japanese: *kindai geijutsu*) and avant-garde art (Japanese: *zen'ei geijutsu*), starting with the earliest formal experiments to finish with the peak years of counter-culture and opposition – art was frequently scandalous, but very original, combining the sacrum and profanum, tradition and modernity.

Key words: Japanese avant-garde, counter-culture in Japan, Japanese New Wave, *shingeki*, *post-shingeki*, *agura engeki*, Gutai, Art Theatre Guild (ATG), Terayama Shūji, Tenjō Sajiki, Shibusawa Tatsuhiko, Numa Shōzō, ANPO treaties, Zengakuren