



Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

W STRONĘ WYSP POŁUDNIOWYCH – WIELOKULTUROWOŚĆ PO JAPOŃSKU

Abstract

Towards the Southern Islands – multiculturalism the Japanese style

The topic of the paper is a discourse on multiculturalism in Japanese cinema, whose creators are trying to deal with the diversity and the presence of ethnic minorities. Despite the superficial presentation of complex social processes and a stereotypical look at the cultural differences and the issue of racial discrimination, films reflect the fundamental problems associated with national identity in an era of increasing globalization. Starting from the theoretical considerations suggested by Tessa Morris-Suzuki and Mika Ko, the author analyzes the problem of multiculturalism on the basis of the film image of Okinawans, referring also to other minorities appearing in Japanese films.

Słowa kluczowe: film japoński, wielokulturowość, mniejszości etniczne i narodowe

W popularnych wyobrażeniach panuje przekonanie, że Japonia jest krajem jednorodnym rasowo, w którym nie ma miejsca na różnicowanie kulturowe, wszelako mit homogeniczności wydaje się co-

raz trudniejszy do utrzymania. Od pewnego czasu w świadomości społecznej ważną rolę odgrywa problem mniejszości narodowych i etnicznych, który dotyczy nie tylko niewykwalifikowanych robotników z sąsiednich krajów azjatyckich, wykonujących najgorzej płatne prace, ale również dziedzictwa kolonialnej przeszłości, czyli Koreańczyków, Chińczyków i mieszkańców Okinawy, których łączna liczba wynosi dziś ponad dwa miliony. Do tego należy doliczyć dwie mniejszości z czasów historycznych, czyli Ajnów, żyjących na północnych krańcach Hokkaido, oraz pariasów, przez wieki znajdujących się poza systemem kastowym, określanych mianem *burakumin*, którzy do niedawna spotykali się z bezwzględną dyskryminacją i pogardą, zamknięci w małych grupach, pozbawieni jakichkolwiek praw.

Nie oznacza to bynajmniej, że nastąpiła wyraźna zmiana w stosunku do poszczególnych grup mniejszościowych, jedynie stopniowe godzenie się z heterogenicznością oraz koniecznością ukształtowania nowej tożsamości narodowej uwzględniającej procesy globalizacyjne, zjawisko migracji ludności czy obecność przedstawicieli innych narodów. Do niedawna w dyskursie humanistycznym obowiązywała teoria monokulturowości (*tan'itsu minzokuron*), służąca podtrzymaniu tradycyjnej tezy, że tożsamość japońska jest całością powstałą w oparciu o wspólne dziedzictwo, powiązanie czynników etnicznych i narodowych. Potwierdzeniem słuszności powyższego stanowiska miała być koncepcja *nihonjinron* zmierzająca do odkrycia istoty japońskości, która – pomimo swej nieuchwytności i niedefiniowalności – potwierdzałaby wyjątkowość narodu japońskiego, jego homogeniczność i uprzywilejowaną pozycję¹.

W ostatnich latach konserwatywne i reakcyjne poglądy przeciwników nowoczesności zostały zderzone z odmiennym spojrzeniem na rzeczywistość, uwzględniającym zjawisko zróżnicowania wewnętrznego i otwartym na wielokulturową perspektywę. Z jednej strony zmiana stanowiska wynikała ze zwiększonej mobilności społeczeństwa i rozwoju turystyki, bazującej przecież na zainteresowaniu różnorodnością (*daibāshiti*), z drugiej zaś strony z uświadomienia sobie istnienia

¹ Zob.: H. Befu, *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*, Trans Pacific Press, Melbourne 2001.

mniejszości, często pozbawionej przywilejów, nierzadko wykluczonej z życia publicznego. Wzrost liczby imigrantów w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku sprawił, że zaczęto najpierw mówić o innych kulturach (*ibunka*), później o wielokulturowości (*tabunka shugi*) oraz potrzebie koegzystencji (*kyōsei*), wspólnym życiu razem z przedstawicielami mniejszości². Niewątpliwie znaczącą rolę w procesie zbliżenia między narodami odegrały tragiczne wydarzenia z 1995 roku, zwłaszcza trzęsienie ziemi w Kobe, które zjednoczyło poszczególne grupy etniczne we wspólnym wysiłku i niesieniu pomocy sąsiadom. Wszystko to pomogło w nawiązaniu komunikacji międzykulturowej oraz przyczyniło się do stworzenia nowego wizerunku imigranta, nieopartego tylko na pogardzie, ale na zrozumieniu i solidarności w cierpieniu. W świadomości społecznej zrodziło się wówczas przekonanie, że szacunek ludzi do siebie samych wynika z uznania ze strony innych, a zrozumienie tego rodzi skłonność do akceptacji różnic kulturowych.

Dyskurs wielokulturowości stał się poniekąd koniecznością także za sprawą zmian demograficznych, popularności małżeństw mieszanych, zawieranych zwłaszcza w dużych miastach, co pogłębiało heterogeniczność i zmuszało do nowego spojrzenia na tożsamość, która nabierała cech hybrydycznych. Czy jednak w istocie Japonia wkroczyła na nową drogę, otwarła się na świat i inne kultury, jak sugeruje to Chris Burgess, czy może raczej zmiana jest jedynie powierzchowna, wynikająca z wpływu środków masowego przekazu, proponujących nowe style życia i wzorce zachowania?³. Należy zwrócić uwagę na dwa odmienne sposoby rozumienia japońskiego pojęcia wielokulturowości. Z jednej strony jest to pozorna akceptacja odmienności i równouprawnienia, która nierzadko prowadzi do ukrytej formy nacjonalizmu i służy maskowaniu nierówności rasowych oraz podtrzymywaniu poczucia wyższości. W takim podejściu obce kultury postrzegane są jako „przedmioty konsumpcji”, atrakcja turystyczna, a wielokulturowość ma

² Więcej na temat rozumienia japońskiego pojęcia wielokulturowości oraz budowania nowej tożsamości japońskiej pisze David Chapman, *Discourses of Multicultural Coexistence (Tabunka Kyōsei) and the 'old-comer' Korean Residents of Japan*, "Asian Ethnicity" 2006, t. 7, nr 1, s. 89-102.

³ Zob.: Ch. Burgess, *Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan*, "Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies" 2004, <http://japanese-studies.org.uk> (dostęp: 22.03.2012).

wyłącznie charakter „kosmetyczny”⁴. Z drugiej strony pojęcie to może być wykorzystane przez przedstawicieli mniejszości, grupy uciskane i marginalizowane jako narzędzie strategicznego oporu przeciw hegemonii kultury dominującej, a wówczas różnorodność i hybrydyczność służą podważeniu idei jednorodnej i spójnej tożsamości narodowej.

Odzwierciedleniem sporów kulturowych jest współczesne kino, w którym coraz częściej są realizowane filmy opowiadające o życiu mniejszości etnicznych, przekonujące o istnieniu różnorodności wewnątrz pozornie homogenicznego społeczeństwa. Sposób przedstawiania nie jest jednoznaczny, często twórcy ograniczają się do powierzchownej prezentacji odmienności, wykorzystują egzotyczną scenerię i przyjmują spojrzenie turysty, dzięki czemu unikają rzeczywistych problemów. Od czasu do czasu reżyserzy rezygnują jednak ze stereotypowego podejścia i próbują zmierzyć się z kwestią dyskryminacji czy uprzedzeń rasowych, obnażyć mity i przesady dotyczące nie tylko mniejszości, ale również japońskiej większości.

W pierwszej połowie ubiegłego stulecia kino było częścią propagandowej maszyny, wprzęgnięte w służbę ideologii nacjonalizmu i militarystyki odzwierciedlało ekspansjonistyczną politykę państwa podbijającego kolejne azjatyckie narody⁵. Mit organicznej jedności nie miał wówczas podłoża biologicznego, ale był pewną metaforą, nie chodziło w nim o czystość rasową, ale wizję całości, dla której spoiwem była osoba cesarza łączącego wszystkich poddanych (*isshi-dōjin*). Po przegranej wojnie i wprowadzeniu demokratycznych reform sytuacja mniejszości tylko nieznacznie uległa poprawie. Niechęć do cudzoziemców była nawet większa, ale starannie ukrywana pod płaszczykiem tolerancji, zaś od rodzimych mniejszości oczekiwano asymilacji (*dōka*).

⁴ Pojęcie „kosmetycznej wielokulturowości” wprowadziła Tessa Morris-Suzuki, na grunt filmoznawstwa przeniosła go Mika Ko w książce *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, Routledge, New York 2010, s. 1-2.

⁵ Na temat wizerunku innych narodów w filmach japońskich pierwszej połowy ubiegłego wieku, roli kolonialnych wyobrażeń, koncepcji kina narodowego odzwierciedlającego panazjatycką politykę cesarstwa piszę więcej w dziesiątym i jedenastym rozdziale *Poetyki filmu japońskiego*, Rabid, Kraków 2009, s. 283-322.

W najgorszej sytuacji przez długie lata pozostawała społeczność pariasów (*burakumin*), której członkowie wykluczeni byli z systemu kastowego, pozbawieni możliwości awansu i poprawy swego losu, zamknięci w gettach i napiętnowani, czasami zmuszeni do ukrywania swego pochodzenia w obawie przed dyskryminacją w szkole czy miejscu pracy. Wykonywali zwykle najgorsze prace, zajmowali się grzebaniem zmarłych, ubojem bydła i wszystkim, co w powszechnym mniemaniu kojarzyło się z nieczystością, budziło obrzydzenie⁶. W świadomości społecznej problem *burakumin* pojawił się przed stu laty za sprawą wybitnej powieści Tōsona Shimazakiego (1872–1943) *Złamany zakaz* (*Hakai*, 1906), opowiadającej o młodym nauczycielu pochodzącym z warstwy nietykalnych (*eta*), który zdobył wykształcenie i pozycję społeczną tylko dzięki temu, że zataił swą tożsamość.

W 1962 roku Kon Ichikawa zrealizował niezwykle wierną adaptację tego dzieła, przeniósł do filmu najważniejsze wątki i postacie, a przede wszystkim zachował ideologiczne przesłanie dzieła, protest pisarza przeciw dyskryminacji. Przedstawiciele najniższej warstwy społecznej niezbyt często pojawiali się w filmach japońskich, do wyjątków należy ekranizacja powieści Sue Sumi (1902–1997) *Rzeka bez mostu* (*Hashi no nai kawa*), wyreżyserowana przez Yōichi Higashiego w 1992 roku. Wydarzenia fabularne rozgrywają się na początku ubiegłego stulecia (1908–1922) i opowiadają o losach dwóch braci, którzy mieszkają w małej wiosce (*buraku*), dorastając w przekonaniu, że określenie *eta* odnosi się do niegrzecznych dzieci. Bohaterowie żyją w biedzie, ale wydają się szczęśliwsi niż postacie z powieści Tōsona Shimazakiego – ich chaty położone są w malowniczej scenerii górskiej, w pobliżu rzeki – ale również oni spotykają się z dyskryminacją ze strony rówieśników w szkole, ich matka podczas przerwy w pracy musi trzymać się na uboczu, w dodatku nie otrzymuje wynagrodzenia. Chłopcy dojrzewają i coraz wyraźniej uświadamiają sobie konsekwencje przynależności

⁶ Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku rząd rozpoczął kampanię przeciw dyskryminacji tej grupy społecznej, wprowadził także regulacje prawne pozwalające na zdobycie lepszego wykształcenia i pracy, zniesiono też ograniczenia dotyczące swobody poruszania się i zawierania związków małżeńskich z przedstawicielami innych grup. Zob.: C. Totman, *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 640–641.

do wspólnoty pariasów, czują się upośledzeni, a równocześnie narasta w nich gniew. Nie bez znaczenia pozostaje kontekst polityczny, walka o równouprawnienie i powstanie organizacji zrzeszających przedstawicieli poszczególnych mniejszości, której przywódcy domagają się poprawy losu i organizują pomoc dla najuboższych, a wreszcie powołują ogólnokrajowe stowarzyszenie na rzecz równości (Zenkoku Suiheisha).

Niewiele lepsza była sytuacja mieszkańców Okinawy, dawnego Królestwa Riukiu, które zostało przyłączone do Japonii w 1868 roku, jednak w ich przypadku prowadzono odmienną politykę, zmuszając do asymilacji⁷. Wszystko uległo zmianie po zakończeniu II wojny światowej, gdy wyspa znalazła się pod okupacją amerykańską, stając się główną siedzibą baz wojskowych. Uwolnienie się spod opieki zachodniego mocarstwa (w 1972 roku) nie odmieniło bynajmniej życia codziennego, gdyż władze japońskie nie liczyły się zupełnie z potrzebami miejscowej ludności, zaprowadzając własne porządki na wyspie. Dopiero rozwój turystyki przyniósł poprawę warunków życiowych i przyczynił się do przemian gospodarczych, wyspiarze wciąż odczuwali jednak dyskryminację z powodu braku możliwości samostanowienia oraz narzuconego im statusu kraju kolonialnego.

W 1995 roku Yukihiko Tsutsumi (ur. 1955) nakręcił film *Żegnaj, Japonio* (*Sayonara Nippon*) przedstawiając alternatywną historię Okinawy rządzonej przez obcych i podporządkowanej silniejszej władzy, której mieszkańcy dokonują secesji i ogłaszają niepodległość. Twórcy nie chodziło jednak o fantastyczną opowieść, ale ukazanie rzeczywistych problemów społeczeństwa dyskryminowanego, marginalizowanego i wykorzystywanego jako narzędzie odnowy i pokarm dla wyobrażeń o praźródłach japońskiej tożsamości narodowej. Reżyser podkreśla malownicze położenie wyspy, pełnej tajemniczego uroku, która jest zaprzeczeniem zatłoczonej, betonowej dżungli wielkich miast, w dodatku jej mieszkańcy wydają się uduchowieni, przestrzegają religijnych nakazów i darzą szacunkiem swe kapłanki (*miko*). Film

⁷ W XIV wieku wyspy archipelagu Riukiu były podzielone na trzy królestwa, które zostały zjednoczone w 1429 roku przez założyciela dynastii Shō. W 1609 roku Okinawa została najechana przez Japończyków, którzy narzucili swoje panowanie jej mieszkańcom, choć pozwolili im zachować częściową autonomię.

opowiada o narodzinach narodu, miłości do ziemi ojczystej, gotowości do poświęcenia życia dla dobra wspólnoty, mówi o tym, czego brak współczesnym Japończykom, jest więc urzeczywistnieniem fantazji, wyobrażeń na temat państwa doskonałego, życia zgodnie z naturą i tradycyjnymi wartościami.

Nie jest to nowa strategia w konstruowaniu mitologicznej przeszłości, funkcjonuje ona na podobieństwo „tradycji wynalezionej”, zbudowanej od podstaw i wprowadzonej w życie w epoce przemian społecznych, gdy dawne wzorce okazywały się niewystarczające, przeżyły się i nie jednoczyły już wspólnoty⁸. Kunio Yanagita (1875-1962), wybitny intelektualista japoński, zwrócił uwagę na metaforyczne znaczenie wyobrazonego Południa. W opublikowanym tuż przed śmiercią zbiorze esejów *Droga ku morzu (Kaijō no michi)* pisał między innymi, że region ten – mając na myśli Okinawę – nie jest czymś zewnętrznym wobec centrum Kraju Kwitnącej Wiśni, ale przeciwnie, jego duszą i istotą⁹.

Poszukiwanie źródeł wiąże się z problemem kolonialnej przeszłości, wyidealizowanym obrazem zamorskich posiadłości oraz budową mocarstwowej potęgi Japonii w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Popularne w latach sześćdziesiątych filmy o potworach (*kaijū eiga*) odkrywały na nowo i zawłaszczwały egzotyczny obraz wyspy na Pacyfiku, widząc w niej źródło alternatywnej tożsamości narodowej dla współczesnego społeczeństwa skażonego konsumpcjonizmem. Ich twórcy opowiadali równocześnie o możliwości przywrócenia utraconej spójności i jedności tego, co niegdyś zostało rozdzielone (natury i kultury, północy i południa).

W neokolonialnych wyobrazeniach mieszkańcy dalekich wysp przedstawiani są zawsze jako ludzie prymitywni i dzicy, których rozwój cywilizacyjny zatrzymał się na wczesnym etapie, żyją więc zgodnie z tradycją, są szlachetni i prawi, poświęcają czas na rytualne tańce

⁸ Pojęcie „tradycji wynalezionej” zaproponował Eric Hobsbawm. Wstępną charakterystykę jego koncepcji można znaleźć we wprowadzeniu do książki E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9-23.

⁹ Poglądy Yanagity omawia w swoim artykule Yoshikuni Igarashi *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in the 1960s Japan*, [w:] W. M. Tsutsui, M. Ito (red.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Popular Culture Icons on Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2008, s. 84-86.

i obrzędy. Niewinność tubylców przeciwstawiana jest chciwości i żądzy tych, którzy pragną uczynić z nich egzotyczny produkt, a więc utowarować wyobrażenia. W finale *Mothry* (*Mosura*, 1961, reż. Ishirō Honda) równowaga zostanie odzyskana, uprowadzone kapłanki powrócą w rodzinne strony, podobnie jak sam potwór, co wiąże się z dydaktycznym przesłaniem fabuły, czyli możliwością oczyszczenia zepsutego świata oraz pogodzenia sprzecznych dążeń. W drugiej części, *Mothra kontra Godzilla* (*Mosura tai Gojira*, 1964, reż. Ishirō Honda), tytułowe monstrum jest ucieleśnieniem utraconych wartości oraz odzwierciedleniem wyidealizowanej przeszłości, które może przyczynić się do tego, że powojenna Japonia znajdzie sposób na pogodzenie tradycji z nowoczesnością.

Tożsamość narodowa i etniczna ma w tych wyobrażeniach charakter esencjonalny, poszukuje się bowiem istoty japońskości, wykorzystując w tym celu dyskurs antropologiczny i filozoficzny, ale również filmowy, jak uczynił to Shōhei Imamura w *Głębokim pożądaniu bogów* (*Kamigami no fukai yokubō*, 1968), wizualnym eseju z pogranicza dokumentu, filmu etnograficznego, melodramatu i eposu narodowego, a zarazem interesującej wypowiedzi na temat skutków spotkania kultury pierwotnej z cywilizacją przemysłową. Film rozpoczyna tradycyjna pieśń ludowa przywołująca mit założycielski plemion zamieszkujących Wyspy Południowe (*Nantō*), mówiąca o kazirodczej miłości brata do siostry (co jest jednym z motywów przewodnich w dziele Imamury). W warstwie fabularnej mamy do czynienia z dwoma przenikającymi się wątkami: historią inżyniera z Tokio, który przybył na małą wysepkę, by przygotować mieszkańców na nadejście nowoczesności – mimo że sam szuka schronienia przed cywilizacją i marzy o powrocie do natury – oraz opowieścią o rodzeństwie znieawidzonym przez współplemieńców i starszycę, a następnie bezwzględnie ukaranym za naruszenie zasad społecznych. Pięć lat później, po wybudowaniu lotniska i pierwszych hoteli dla turystów, z pierwotnej dzikości nie pozostało zbyt wiele, naturalny krajobraz zdewastowano, wyspa została zagospodarowana, jej mieszkańców zatrudniono w sferze usług, pozbawiając oparcia w tradycji.

Nieco inną perspektywę przyjmuje Nagisa Ōshima w filmie *Siostra na lato* (*Natsu no imōto*, 1972), którego akcja rozgrywa się w przededniu zakończenia okupacji amerykańskiej i powrotu Okinawy

do Japonii. Bohaterką jest młoda dziewczyna, która wyjeżdża na wyspę w poszukiwaniu przyrodniego brata. Kluczową rolę odgrywa problem tożsamości i to zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym, gdyż w tle reżyser umieszcza spór historyczny, ukazuje konsekwencje zależności politycznej. Z pozoru reżyser prezentuje stereotypowe wyobrażenie wyspy jako egzotycznego raju (brat jest wędrownym muzykiem grającym na gitarze), używa w tym celu konwencjonalnych środków artystycznych, posługuje się linearną narracją i ciągłym montażem, ale konsekwentnie stara się skierować uwagę widzów na problematykę społeczną. Melodramatyczna fabuła zawiera pewien wywrotowy potencjał, twórca nie stroni bowiem od ironii, wykorzystuje strategię polegającą na przeciwstawieniu tego, co swojskie i naturalne (sceny na plaży), temu, co może budzić pewien niepokój (kazirodczy podtekst), zmierza do wydobycia heterogeniczności poprzez podkreślanie wpływu przeszłości na teraźniejszość. Przeciwnie niż w filmie *Imamury*, antropologiczna analiza nie zmierza tu do odkrycia na południu źródeł japońskiej tożsamości narodowej. Ōshima raczej podważa schematyczny sposób myślenia oraz obnaża fałszywe założenia, które legły u podstaw ideologii rasowej *nihonjinron*.

Wykorzystanie sztuki filmowej jako narzędzia oporu przeciw hegemonii kulturowej oraz odejścia od dominującego spojrzenia turysty zauroczonego egzotyczną sceną jest rzadkością we współczesnym kinie. Do wyjątków należy twórczość Gō Takamine (ur. 1948), którego niezależne produkcje stanowią przykład interesującej strategii artystycznej, zmierzającej do krytyki etnograficznego paradygmatu przyjmowanego przez większość twórców. Począwszy od fabularnego debiutu *Paradise View* (*Paradaisu byū*, 1985), przez najwybitniejsze swe dzieło *Untamagirū* (1989), po ostatni film *Tsuru – Henry* (*Mugen ryūkyū: tsuru henri*, 1998) reżyser analizuje mitologię Okinawy, jej obyczaje oraz tożsamość etniczną. Wydobywanie różnic kulturowych nie prowadzi do odkrycia esencjalnych właściwości, ale do ukazania problematyczności dotychczasowych opozycji, prostego przeciwstawienia japońskości i lokalności.

Akcja *Untamagirū* została umieszczona w końcu lat sześćdziesiątych, tuż przed zakończeniem okupacji amerykańskiej. W pewnym sensie film jest fantazją na temat wyzwalania się spod obcych wpływów, alegorią współczesnej Okinawy, marzącej o niezależności, ale

wciąż podporządkowanej. Fabuła jest niezwykle skomplikowana, złożona z odniesień do tradycji ludowej, miejscowych podań i wierzeń, niepozbawiona przy tym melodramatycznych zwrotów i sensacyjnych elementów, jako że główny bohater, Girū (Kaoru Kobayashi), ze zwykłego pracownika cukierni zmienia się w legendarnego rozbójnika. Po ucieczce z miasta przyjmuje nowe imię, Untamagirū, zdobywa też nadprzyrodzone umiejętności, dzięki którym nie tylko okrada bogatych i rozdaje biednym, ale włamuje się do amerykańskiej bazy wojskowej, skąd zabiera broń i przekazuje ją partyzantom. Fantastyczne wydarzenia okazują się snem, ale fabuła od początku oscylowała między rzeczywistością i złudzeniem, twórca mieszał różne porządki czasowe i płaszczyzny ontologiczne, proponując własną wersję „realizmu magicznego”¹⁰. Nadprzyrodzone zjawiska nie są traktowane jako niezwykłe, nie wymagają dodatkowego uprawomocnienia, konsekwentnie są prezentowane jako naturalne, należące do świata przedstawionego, nie ma nawet różnicy między ludźmi i duchami.

Reżyser wykorzystuje lokalną mitologię, dokonuje rewitalizacji kulturowych praktyk, ale bez odwoływania się do nostalgicznej perspektywy. Unika odtwarzania stereotypowych wyobrażeń na temat Okinawy jako siedliska pierwotnych sił, irracjonalnych i fascynujących zarazem, posługuje się raczej strategią dekonstrukcyjną, podważając istniejące hierarchie i opozycje binarne. Nie czyni tego po to, by odwrócić dominującą perspektywę, ale pokazać problematyczność i nierozstrzygalność tożsamości, wyeksponować wielość i różnorodność jej podstawowych składników¹¹. Takamine odrzuca również punkt widzenia ofiary, często przyjmowany przez przedstawicieli mniejszości etnicznych i narodowych, a jego fantazmatyczna wizja niepodległości wyspy jest tylko jednym z możliwych wariantów historycznego rozwoju, propozycją alternatywnej rzeczywistości. Ruch separatystyczny nigdy nie był silny, mieszkańcy Okinawy nie sprzeciwiali się polityce asymilacji, nie posiadali spójnej tożsamości i wyraźnego oparcia w tradycji, zrezygnowali nawet z własnego języka, co znakomicie pokazuje

¹⁰ Tym określeniem posługuje się Mika Ko w tekście *Takamine Go: a Possible Okinawan Cinema*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2006, t. 7, nr 1, s. 162.

¹¹ Zob.: tamże, s. 162-163.

scena z partyzantami, którzy śpiewają *Międzynarodówkę* w rodzimym dialekcie, gdyż tylko wówczas mogą wyrazić opór.

O ile w *Untamagirū* ważnym punktem odniesienia były siły zewnętrzne i stosunek do kultur dominujących, o tyle w *Tsuru – Henry* reżyser zrezygnował z analizy hierarchicznego układu zależności na rzecz pokazania Okinawy jako „splątanej sieci”, wyróżniającej się specyficznym rozczłonkowaniem¹². Podobnie, jak w poprzednim filmie wydarzenia rozgrywają się pod koniec lat sześćdziesiątych. Struktura narracyjna jest niekonwencjonalna, odległa od klasycznych wzorców, pozbawiona linearnego łańcucha przyczynowo-skutkowego, przypomina raczej mozaikę złożoną z niezależnych wątków i samodzielnych epizodów, które nie tworzą spójnej całości, ale wyłaniają się na zasadzie opowieści szkatułkowych.

Wielogłosowość pojawia się zarówno na poziomie dialogów, dzięki zderzeniu różnych języków (angielskiego, japońskiego, chińskiego i miejscowego dialektu), jak i ścieżki dźwiękowej, na której popularne piosenki sąsiadują z *Międzynarodówką* śpiewaną po chińsku. Heterogeniczność jest widoczna także za sprawą obecności różnorodnych sposobów rejestracji obrazu, począwszy od rysunków, przez fragmenty kronik filmowych kręconych tradycyjną kamerą, po zapis cyfrowy. Wszystkie środki artystycznego wyrazu służą oddaniu zasadniczego tematu dzieła, mianowicie pomieszania i chaosu (*machibui*), który stał się wyróżnikiem codziennego życia mieszkańców wyspy, zmagających się z niepewnością, zmuszonych do budowania tożsamości z różnorodnych, często nieprzystających do siebie składników.

Takamine przekonuje, że tożsamość nie jest czymś danym, lecz raczej wytwarzanym, usytuowanym wewnątrz procesu przedstawiania, opartym na pęknięciach i nieciągłości. Nasze wyobrażenia ograniczają się zwykle do przyjmowania iluzorycznych i stereotypowych wizerunków sugerujących istnienie spójności, podmiotowości nie zawiera się jednak w pojedynczych obrazach, które często są narzucone, zarówno wskutek przymusu zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Wywłaszczenie z tożsamości kulturowej może prowadzić do kalektwa i deformacji osobowości, toteż trzeba pogodzić się z tym, że tożsamość

¹² Tamże, s. 163.

nie wypływa z niezmiennego źródła, ale nieustannie konstruowana jest przez fantazje, narrację i mity, oparta na różnicy, która nie jest czystą „innością”. Przeszłość musi zostać odzyskana – przekonuje Takamine – poddana reinterpretacji, krytycznej ocenie, czemu służą przywoływane przez reżysera kroniki filmowe, przedstawiające kluczowe wydarzenia historyczne.

W kinematografii japońskiej przełomu stuleci dominuje jednak wizerunek Okinawy jako wyspy dającej nadzieję na odzyskanie sił żywotnych i odrodzenie kultury narodowej, miejsca symbolizującego nostalgiczne spojrzenie japońskich turystów poszukujących ucieczki od nowoczesności oraz potwierdzenia własnej wyjątkowości i wyobrażeń na temat swego pochodzenia. Bohaterowie filmów przyjeżdżają na Wyspy Południowe, by uleczyć rany lub zapomnieć o cierpieniu, jak Etsuko (Kimiko Yo) w *Dziedzictwie morza, nieba i rafy* (*Umi, sora, sango no iitsuate*, 1991, reż. Makoto Shiina), która po rozstaniu z narzeczonym wraca do rodzinnej wioski wraz z nastoletnią córką. Obie muszą nauczyć się czerpać radość z życia, odnaleźć się w innej rzeczywistości i stać się częścią lokalnej wspólnoty. W sposobie przedstawiania dominuje etnograficzna perspektywa, ale w jej wariancie utowarowionym, przeznaczonym do łatwej konsumpcji, cieszącym oko za sprawą wyróżnienia elementów krajobrazowych, miejscowych obyczajów i egzotycznego folkloru¹³. Nieco inną funkcję pełnią te wyspy w filmach Takeshiego Kitano i Takashiego Miike. Okinawa jest tam przestrzenią liminalną, w której bohaterowie oczekują na śmierć, jak w *Punkcie zapalnym* (*3-4 x jūgatsu*, 1990, reż. Takeshi Kitano) i *Mieście zagubionych dusz* (*Hyōryūgai*, 2000, reż. Takashi Miike), ale może być również miejscem utopijnym, usytuowanym poza czasem, obszarem zabawy i ucieczki od świata.

Malownicza sceneria, bliskość natury, niewinność, prostota i radość życia to elementy dominujące w popularnych wyobrażeniach na temat Wysp Południowych, które powracają w popularnych i nagradzanych filmach Yūjiego Nakae (ur. 1960). W jego fabularnym debiucie

¹³ Zob.: A. Gerow, *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema*, [w:] L.E. Hein, M. Selen (red.), *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham 2003, s. 279-283.

Miłości Nabi (*Nabi no koi*, 1999) Okinawa przedstawiana jest jako przestrzeń karnawałowa, pozwalająca na oderwanie się od codzienności i zapomnienie o kłopotach osobistych¹⁴. Nanako (Naomi Nishida) rzuca pracę i wraca do rodzinnej wioski, do domu dziadków, w którym się wychowała, z nadzieją, że uda się jej odzyskać poczucie własnej wartości. Zgodnie z oczekiwaniem, lekarstwem na wszystkie problemy stanie się miłość – dziewczyna zakochuje się w miejscowym chłopcu, a babcia przeżywa drugą młodość po spotkaniu z ukochanym sprzed lat, który wrócił z emigracji. Nie melodramatyczna fabuła świadczy o atrakcyjności tego filmu, ale przekazywana przez twórców wizja nowej tożsamości etnicznej i kulturowej, oparta na łatwo rozpoznawalnych znakach i tradycyjnych symbolach, na które składają się przepiękne krajobrazy, nadmorskie plaże, zachody słońca i ludowe pieśni śpiewane przy akompaniamencie trzystrunowej gitary (*sanshin*). Bohaterowie żyją w wielokulturowym otoczeniu, akceptują różnorodność, są szczęśliwi, choć można przypuszczać, że mała wioska jest przestrzenią utopijną i odrobinę nierealną.

Wrażenie to potwierdza drugi film Nakae *Hotel Hibiskus* (*Hoteru Haibisukasu*, 2002), sugerujący sielankową, harmonijną koegzystencję przedstawicieli różnych ras i grup etnicznych. Na wydarzenia patrzemy oczami dziesięcioletniej Mieko (Honami Kurashita), która mieszka w tytułowym zajeździe prowadzonym przez jej rodziców. Dziewczynka ma dwoje przyrodniego rodzeństwa, brata i siostrę, pochodzących z mieszanych związków: ojcem Sachiko był biały Amerykanin, zaś Kenjiego czarnoskóry żołnierz stacjonujący w pobliskiej bazie wojskowej. Twórcy proponują stereotypowe spojrzenie na mieszkańców wyspy, choć sugerują autentyczność prezentowanego wizerunku, podkreślają egzotyczność i malowniczość, co służy promowaniu „kosmetycznej wielokulturowości”. Odmienność nie jest już przedstawiana jako zagrożenie dla tożsamości narodowej, Inny został bowiem oswojony, stał się turystyczną atrakcją, podobnie jak lokalne zwyczaje i kultura ludowa. Wszystko uległo przekształceniu w produkt masowego spożycia i podporządkowane procesom globalizacyjnym.

¹⁴ Na karnawałowy wymiar filmowej opowieści oraz wyobrażenie Okinawy jako przestrzeni niekończącego się świętowania zwraca uwagę Mika Ko, *Takamine...*, s. 84-85.

Mimo powierzchownego i rozrywkowego charakteru filmy Nakae zachęcają do zrewidowania popularnych wyobrażeń na temat mniejszości etnicznych, uświadamiają potrzebę przedefiniowania tożsamości poprzez uwzględnienie jej hybrydycznego charakteru. Współczesna kultura Okinawy wyróżnia się swoistym synkrytyzmem, umiejętnym łączeniem wpływów japońskich, amerykańskich i chińskich z elementami rodzimej tradycji, dlatego też określana bywa jako *chanpurū bunka*, ze względu na specyfikę kuchni lokalnej, w której miesza się różnorodne składniki¹⁵. Mieszkańcy wykorzystują stereotypy, zawłaszczają etnograficzne spojrzenie, dzięki czemu zyskują przestrzeń negocjacji, a nawet możliwość krytyki hegemonii kulturowej, dyskryminacji rasowej i ekonomicznej, choć czasami ograniczają się jedynie do odgrywania przypisanych im ról, zachowują się zgodnie z oczekiwaniem turystów.

Wieloetniczny i wielonarodowy obraz współczesnego świata znakomicie uchwycił Shunji Iwai (ur. 1963) w *Swallowtail Butterfly (Suwarôteiru, 1996)*¹⁶, opowieści o imigrantach, robotnikach najemnych, którzy w okresie boomu ekonomicznego przyjechali do Japonii w poszukiwaniu szczęścia, ale natychmiast zostali odcięci od reszty kraju i zamknięci w getcie nazwanym Yen Town, położonym gdzieś na obrzeżach Tokio. Większość społeczeństwa odnosi się do nich z niechęcią i pogardą, unikając jakiegokolwiek kontaktu. W tle widać post-industrialny pejzaż, dymiące kominy i hale fabryczne, ale na pierwszy plan wysuwają się slumsy, w których mieszkają i pracują przybysze z odległych regionów świata, mówiący różnymi językami. Przestrzeń miejska jest chaotyczna i nieuporządkowana, wszystko znajduje się w stanie rozkładu, odzwierciedla tym samym charakter ponowoczesnej tożsamości – pękniętej, rozproszonej i pozbawionej spójności.

Nieciągłość i fragmentaryczność podkreśla jeszcze sposób opowiadania historii – narracja jest epizodyczna, kolejne wątki wydają się niepowiązane ze sobą, reżyser posługuje się cięciami skokowymi, stopklatką, z początku unika nawet montażu opartego na schemacie ujęć

¹⁵ Zob.: tamże, s. 72.

¹⁶ Tytuł oryginalny jest anglicyzmem, słowo „swallowtail” oznacza odmianę motyla – pazia królowej.

i przeciwując. W takiej scenerii spotykają się główne bohaterki: chińska prostytutka Glico (Chara), marząca o karierze piosenkarki, i japońska nastolatka (Ayumi Itō), osierocona przez matkę, milcząca, zagubiona i bezimienna. W ich otoczeniu pojawiają się inne postacie, czarnoskóry bokser Arrow, Irańczyk Nihar, Chińczyk Feihong. Wszyscy żyją poza prawem i systemem, są wykluczeni, muszą radzić sobie na własną rękę, utrzymują się z nielegalnego handlu, drobnych kradzieży i wymuszania haraczy (dlatego czasami nękaną są przez reprezentantów przestępczego półświatka). Niektórzy z nich pragną zmienić swój los, odnieść sukces i wywalczyć niezależność, co udaje im się osiągać na swój własny sposób. Dzięki skradzionym pieniądzą otwierają klub i zakładają międzynarodowy zespół muzyczny.

Krytyczny i dekonstrukcyjny potencjał fabuły nie zostaje w pełni wykorzystany, gdyż z upływem czasu reżyser przyjmuje turystyczną perspektywę, podkreśla egzotyczność i malowniczość scenerii wydarzeń, przekształca multietniczny krajobraz w niezwykłą utopię, baśniową krainę z pogranicza jawy i snu, w której urzeczywistniają się marzenia. Realistyczna diagnoza prawdziwych problemów społecznych i kulturowych ustępuje miejsca fantazmatycznej zabawie, co znajduje odzwierciedlenie w płaszczyźnie stylistycznej, za sprawą wprowadzenia estetyki wideoklipu oraz odniesień do konwencji gatunkowych, zwłaszcza schematów kina gangsterskiego (*yakuza eiga*). Od pewnego momentu obcy przedstawieni są jako spektakl, widowisko, może nawet główna atrakcja, zaś jedyną postacią całkowicie pozytywną, czystą, niewinną i otwartą na inność, jest japońska dziewczyna, będąca niezapisaną kartą, metaforycznym ucieleśnieniem kraju, który zapomniał o tradycyjnych wartościach i własnej przeszłości, wkraczając na ścieżkę kosmopolityzmu i wielokulturowości.

Wszyscy bohaterowie mają problemy z tożsamością, czują się wykorzeni i pozbawieni oparcia, żyją w przestrzeni pogranicznej, w zawieszeniu, jeszcze nie należą do nowego kraju, a już nie są związani z ojczyzną przodków. Ich tożsamość jest diasporyczna, narusza dotychczasowy ład i proste opozycje binarne, ma charakter nierozstrzygalny, nawet jeśli hybrydyczność jest w tym filmie wyłącznie powierzchowna – jak sugeruje Mika Ko – będąc wytworem logiki późnego kapitalizmu,

procesu utowarowienia wszystkich sfer życia, w którym wizerunek uciskanej mniejszości został wyparty przez politycznie poprawny obraz wieloetnicznego świata¹⁷.

Szansa na zbudowanie nowej tożsamości stanie się możliwa, jeśli przekształcona zostanie klasyczna koncepcja kultury oparta na jedności doświadczenia, jego niepowtarzalności oraz poczuciu przynależności do wspólnoty etnicznej. Dopiero wówczas nastąpi otwarcie perspektywy transkulturowej, która pozwoli dostrzec, że współczesne narody nie są spójnymi całościami, ale są wewnętrznie zróżnicowane, z wieloma dostępnymi sposobami życia. Dzisiejsze terytoria przestają być zamknięte i wyraźnie odgródzone od sąsiednich, przez co trudniej odróżnić „swoich” od „obcych”. Kultury narodowe nie sprawiają wrażenia homogenicznych, opierają się na przenikaniu, mieszaniu i przepływach. Nowe sposoby powiązania wynikają ze wzmożonych ruchów migracyjnych, a także rozwoju nowoczesnych form transportu, komunikacji i środków masowego przekazu, dzięki czemu te same towary i informacje mogą być równocześnie dostępne w różnych zakątkach świata. Pojęcie transkulturowości nie bazuje na wykluczeniu i oddzieleniu, ale na łączeniu i przejściach, pozwala na przekraczanie własnych uprzedzeń i przesądów, otwiera zamknięte wcześniej horyzonty doświadczenia. Nie chodzi w nim o ujednoczenie wszystkich kultur i zniesienie różnic, wręcz przeciwnie, gdyż czerpanie z różnych źródeł, wynajdowanie tradycji oraz przenikanie się wpływów stworzy platformę dla heterogeniczności i kształtowania nowych wzorów tworzących sieć¹⁸.

¹⁷ Zob.: M. Ko, *Japanese Cinema...*, s. 36-37.

¹⁸ Zob.: W. Welsch, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] M. Featherstone, S. Lash (red.), *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, SAGE, London 1999, s. 203.

Bibliografia

- Befu H., *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*, Trans Pacific Press, Melbourne 2001.
- Burgess Ch., *Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan*, "Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies" 2004, <http://japanesestudies.org.uk>
- Chapman D., *Discourses of Multicultural Coexistence (Tabunka Kyōsei) and the 'old-comer' Korean Residents of Japan*, "Asian Ethnicity" 2006, t. 7, nr 1.
- Gerow A., *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema*, [w:] L.E. Hein, M. Selen (red.), *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham 2003.
- Hobsbawm E., Ranger T. (red.), *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Igarashi Y., *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in the 1960s Japan*, [w:] W.M. Tsutsui, M. Ito (red.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Popular Culture Icons on Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2008.
- Ko M. *Takamine Go: a Possible Okinawan Cinema*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2006, t. 7, nr 1.
- Ko M., *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, Routledge, New York 2010.
- Loska K., *Poetyka filmu japońskiego*, Rabid, Kraków 2009.
- Totman C., *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Welsch W., *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] M. Featherstone, S. Lash (red.), *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, SAGE, London 1999.