

AGNIESZKA KIEJZIEWICZ

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH
E-MAIL: AGNES.KIEJZIEWICZ@GMAIL.COM

Skandalista Shuji Terayama – pomiędzy postulatami a odbiorem sztuki mistrza japońskiej awangardy

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi analizę odbioru sztuki Shujiego Terayamy w kontekście postulatów twórcy. Kontrowersyjne obrazy filmowe oraz odważne działania performatywne Terayamy do dzisiaj stanowią inspirację dla młodych pokoleń artystów niezależnych. Czerpiąc z teorii teatru okrucieństwa Antonina Artauda oraz nawołując do rewolucji seksualnej poprzez ukazanie transgresji cielesnych i odrzucenie norm społecznych, japoński artysta próbował przekazać widzom swoją wizję nowej, nieskrępowanej tradycją kulturową sztuki. W niniejszym artykule przedstawione zostały kontrowersje związane z odbiorem twórczości Terayamy, wynikające z niezrozumienia przez publiczność postulatów artysty.

SŁOWA KLUCZOWE

Shuji Terayama, kino japońskie, performance, teatr, awangarda, kultura japońska, transgresje cielesne, kontrowersje, skandal

Wprowadzenie

Koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku przyniósł wzrost popularności sztuki Shujiego Terayamy zarówno w Japonii, jak i za granicą. Ponowne odkrycie filmów tego kontrowersyjnego artysty, kształtującego od lat sześćdziesiątych japońską undergroundową scenę teatralną i wyznaczającego trendy dla kina awangardowego, spowodowało także pojawienie się poświęconych mu badań akademickich. Terayama doczekał się do tej pory dwóch anglojęzycznych opracowań książkowych, zawierających analizę jego twórczości¹, oraz kilkunastu rozdziałów w publikacjach dotyczących kina i teatru japońskiego (także w języku polskim²).

Wyobraźnię japońskich i zachodnich odbiorców kultury niewątpliwie rozbudza postać mistrza awangardy – z jednej strony artysty konstruującego przez lata swoją fikcyjną biografię, aby przenieść na ekran (i scenę) zmitologizowaną wersję swego dzieciństwa, z drugiej strony eksperymentatora zmuszającego artystów do przekraczania granic dobrego smaku, zatrudniającego jako aktorów osoby odbiegające fizjonomią od szeroko pojmowanych kanonów piękna. Dlatego też, znając postulaty oraz dążenia autora, warto przyjrzeć się zagadnieniu odbioru jego dzieł.

Niewątpliwie sposób odczytania kodów przekazywanych widzowi przez reżysera różni się w zależności od rodzaju odbioru (bezpośredni, gdy widz uczestniczy w pokazie, lub pośredni, gdy odbiorca poznaje sztukę artysty dzięki zapisowi na nośniku), momentu odbioru (lata siedemdziesiąte albo współcześnie), a także kręgu kulturowego, z którego pochodzi widz. Jednakże, niezależnie od wymienionych czynników, analizując odbiór filmów i wystąpień teatralnych grupy Tenjo Sajiki³, której Terayama był założycielem, pojawia się pytanie: „Czy odbiorcy właściwie odczytali jego postulaty?”. Badanie odbioru kina awangardowego w Japonii może być analizowane z perspektywy japońskiej teorii kina, krytyki filmowej lub reakcji obserwowanych podczas projekcji i wydarzeń okołofilmowych. W kontekście sztuki Terayamy, której głównym założeniem było wyzwolenie w widzu spontanicznej reakcji na przedstawienie teatralne (lub film), ostatnia perspektywa wydaje się najwłaściwsza⁴. W trakcie badań nad odbiorem sztuki japońskiego reżysera zostały wykorzystane wywiady z jego przyrodnim bratem, Henrikku Morisakim, opracowania książkowe oraz dostępne zapisy filmowe sztuk i performance'ów.

¹ Zob. C. F. Sorgenfrei, *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shuji and Postwar Japan*, Honolulu 2005; S. C. Ridgely, *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, Minneapolis 2010.

² Zob. K. Loska, *Nowy film japoński*, Kraków 2013, s. 52–72.

³ D. Jortner, K. McDonald, *Modern Japanese Theatre and Performance*, Plymouth 2007, s. 109–122.

⁴ H. Nada, *An Aspect of the Reception of Avant-Garde Films in Japan*, „Japan Society of Image Arts and Sciences” 1992/ 2, s. 47.

Inspiracje

Istotnymi elementami w kontekście badania odbioru sztuki Shujiego Terayamy są źródła jego fascynacji, których zgłębianie pozwoliło mu na wykształcenie unikalnej wrażliwości artystycznej oraz całej gamy charakterystycznych upodobań, odróżniających go od innych artystów i finalnie umożliwiających mu zaistnienie w świecie sztuk scenicznych i filmu. Twórczość japońskiego reżysera stanowi konglomerat zachodnich koncepcji teoretycznych, a także japońskich wpływów kulturowych. Jak sam przyznawał, niezwykle bliskie były mu postulaty głoszone przez Antonina Artauda, zwłaszcza jego koncepcja teatru okrucieństwa⁵. Przetłumaczony w 1965 roku na język japoński *Teatr i jego sobowtór*⁶ stał się dla japońskiego performerera jedną z głównych lektur, stanowiąc bogate źródło cytatów i odniesień⁷. Działania sceniczne Japończyka doskonale wypełniają postulaty Artauda⁸, takie jak ukazanie wszelkiego rodzaju transgresji cielesnych (angażowanie aktorów zdeformowanych cieleśnie, epatowanie nagością, przekraczanie tabu związanego z seksualnością poprzez ukazywanie dewiacji) oraz uczynienie sceny miejscem, w którym czas przestaje płynąć linearnie, a widz zostaje przeniesiony do magicznej przestrzeni poza rzeczywistością⁹. Terayama próbował również zrealizować koncepcję Artauda głoszącą potrzebę kreowania teatru totalnego, mającego angażować wszystkie zmysły odbiorcy¹⁰. Założeniem twórcy było wtrącenie widza w nowy porządek i nakłonienie go do oderwania się od codzienności. Echa postulatów francuskiego teoretyka teatru widać także w filmach Terayamy, głównie pod postacią utrzymanych w onirycznym klimacie scen, a także wspomnianego w kontekście performance'u przekraczania norm w ukazywaniu cielesności na ekranie¹¹.

W sztuce Terayamy można również odnaleźć inspiracje teatrem europejskim, ze szczególnym uwzględnieniem działalności Tadeusza Kantora i jego grupy Cricot 2¹². Co istotne, japoński reżyser korzystał z koncepcji teatru europejskiego w sposób twórczy, wprowadzając własne innowacje do zaobserwowanych

⁵ K. Courdy, *Antonin Artaud's Influence on Terayama Shuji*, [w:] S. Scholz-Cionca, *Japanese Theatre and the International Stage*, Boston 2001, s. 236.

⁶ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966.

⁷ K. Courdy, op. cit.

⁸ A. Artaud, op. cit., s. 102–117.

⁹ K. Courdy, op. cit., s. 259.

¹⁰ Ibidem, s. 263.

¹¹ Ibidem, s. 259. Przykładem mogą być kontrowersyjne sceny kontaktów seksualnych dzieci z dorosłymi pojawiające się w filmie *Cesarz Tomato Ketchup (Tomato Ketcchappu Kôtei, 1971)*.

¹² N. Karolak, *Terayama Shuji – japoński Prospero czy Kaliban? Konotacje z twórczością dramaturgiczną Tadeusza Kantora*, „Konteksty” 2015/1–2 (308–309), s. 374–383.

efektów kuglarskich i rozwiązań scenicznych¹³. Terayama fascynował się głównie zachodnią scenografią oraz ruchem scenicznym, który wydawał mu się czymś nowatorskim w zestawieniu z teatrem japońskim. Nie odrzucał jednak rodzimej kultury, nawiązując także do tradycyjnych japońskich przedstawień teatrów nō i kabuki¹⁴. Reżyser odwoływał się również do estetyki *matsuri*, czyli japońskich festiwali shintoistycznych¹⁵, traktując każde spotkanie z widzem jako święto sztuki.

Postulaty, cele, dążenia oraz idee

W pierwszym punkcie swojego opublikowanego w 1975 roku manifestu¹⁶ Terayama zauważa, że relacja pomiędzy „tym, kto obserwuje”, a „tym, kto jest obserwowany”, opiera się na współdzieleniu danego przeżycia¹⁷. Zaangażowanie widza w widowisko do tego stopnia, by stał się on współtwórcą wydarzenia, a co za tym idzie, by doszło u niego do odrzucenia modelu biernego odbioru, było jednym z głównych postulatów japońskiego twórcy¹⁸. Jego realizacja zakładała zburzenie poczucia bezpieczeństwa odbiorcy w trakcie spektaklu, aby zachęcić go do podjęcia interakcji prowadzącej do wspólnego tworzenia widowiska o nowej jakości. Rozwijając myśl Artauda, że „teatr jest pokrewny zbrodni”¹⁹, ponieważ ukazuje prawdziwą naturę ludzkiej podświadomości, Terayama pragnął uświadomić odbiorcy istnienie mrocznej strony człowieczeństwa²⁰. Artysta twierdził, że obserwacja przemocy, surrealistycznych rozwiązań fabularnych oraz poddanie działaniu skrajnych emocji prowadziło widza do podjęcia refleksji związanej z prawdziwą naturą własnego charakteru²¹. Reżyser pragnął, aby widzowie aktywnie wpływali na rozwój przedstawienia, nawiązując dialog z aktorami, wychodząc na scenę oraz odgrywając wcześniej zaproponowane lub spontanicznie wymyślane sekwencje. Aktywne uczestnictwo w spektaklu proponowane przez Terayamę może wydawać się mało nowatorskie w kontekście sztuki awangardowej

¹³ Idem, *Portret Mistrza: Shūji Terayama – Kaliban i Prospero japońskiej sztuki awangardowej*, [online] <http://japonia-online.pl/article/146> [dostęp: 23.01.2016]. Ciekawą reinterpretację tematyki poruszanej wcześniej na Zachodzie można odnaleźć w dramacie erotycznym *Owoce namiętności (Les Fruits de la Passion)* wyreżyserowanym przez Terayamę w 1981 roku.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ S. Terayama, *Manifesto*, „The Drama Review” 1975, Vol. 19, No. 4, s. 84–85.

¹⁷ Ibidem, s. 84.

¹⁸ K. Loska, *Teatr awangardowy i japońska Nowa Fala – przypadek Terayamy*, „ER(R) GO” 2013, nr 27 (2), s. 42.

¹⁹ J. Mellen, *Voices from the Japanese Cinema*, New York 1975, s. 275.

²⁰ K. Courdy, op. cit., s. 235.

²¹ Ibidem.

rozumianej z zachodniego punktu widzenia. Jednakże w latach siedemdziesiątych w Japonii takie podejście stanowiło przełamanie wszelkich możliwych reguł społecznego odbioru sztuki, co z kolei powodowało, że działania artysty zyskiwały na rodzimym gruncie całkowicie osobny charakter. Z zachętą do analizy własnych skłonności wiąże się także tematyka wolności obecna w sztuce Terayamy. Według artysty cierpienie (fizyczne oraz psychiczne) i uczestnictwo w performatywnych aktach destrukcji wspomagają proces osiągnięcia osobistego, a także społecznego wyzwolenia. Jak twierdził reżyser, prawdziwe okrucieństwo spotyka człowieka ze strony systemu wiążących go zależności (państwa, rodziny, religii), zmuszających do podejmowania wewnętrznej walki między tym, co właściwe, a przyjemnością. Natomiast samo ukazywanie na scenie lub ekranie transgresji cielesnych nie jest wyrazem okrucieństwa autora, lecz sposobem na zapoczątkowanie przemian osobowości widza²². Terayama uważał, że strach przed wyrwaniem się ze schematu i obawa przed wykluczeniem społecznym popychają ludzi do „rzeczywistego” okrucieństwa, na przykład brania udziału w działaniach wojennych²³. Analizując kierunek i tempo przemian ekonomicznych, społecznych i kulturowych zachodzących w Japonii po II wojnie światowej, można zauważyć, że Terayama traktował swoją sztukę jako „bufor bezpieczeństwa”, wierząc, że jeśli odbiorcy rozumieją siebie i swoje skłonności w trakcie przedstawienia, to nie zechcą manifestować niezadowolenia z zachodzących przemian w życiu prywatnym.

Japoński reżyser poszukiwał także nowych form wizualnych oraz znaczeń, które mogłyby inkorporować na grunt teatralny i filmowy. Jednym z jego głównych postulatów było postrzeganie ciała jako centrum widowiska²⁴, co z kolei wiązało się z przekraczaniem „strefy bezpieczeństwa” widzów i naruszaniem ich cielesności podczas performance’ów. Samo zacieranie granic między widzem a aktorem miało służyć zniesieniu bariery pomiędzy realnością a fikcją tak, aby postawić widza w sytuacji granicznej, która finalnie zmieni postrzeganie przez niego rzeczywistości²⁵. Terayama, poszukując różnych możliwości podejmowania interakcji z publicznością, wykorzystywał całą gamę metod wzbudzania w odbiorcy niepokoju, dezorientacji lub poczucia dyskomfortu. Poza fizycznym kontaktem aktorów z obserwatorami spektaklu artysta lubował się w takim projektowaniu scenografii, aby każdy z uczestników mógł obserwować tylko część akcji lub musiał pokonać jakąś przeszkodę, by dotrzeć na swoje miejsce²⁶.

²² Ibidem, s. 261.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 257.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem. Przykładem może być scenografia przedstawienia zatytułowanego *Zbrodnia Doktora Caligari* (*Garigari Hakase no Hanzai*, 1969). Widzowie zajmowali miejsca na środku pomieszczenia poprzedzianego kurtynami w taki sposób, że każdy z obserwatorów mógł widzieć tylko część akcji – kolejnych części mógł się domyślić na podstawie docierających do niego dźwięków.

Naruszanie cielesności odbiorców, według Terayamy, miało na celu wzmocnienie przekazu oraz ukazanie, że działania teatralne oraz pokazy filmowe mogą wzbudzać skrajne emocje. Problem poddawania publiczności kontrowersyjnym praktykom był więc z jednej strony nowym sposobem na pobudzenie wrażliwości widzów, z drugiej zaś stanowił wynik poszukiwań twórczych reżysera, który dążył do wypracowania unikalnego (i szeroko rozpoznawalnego) charakteru swojej sztuki. Jak zauważa Keiko Courdy, strategia „napastowania publiczności” (*harassing the audience*) jest jedną z trzech dających się wyróżnić metod działalności Terayamy²⁷. Postulat zaangażowania odbiorców w proces tworzenia sztuki był także związany z kolejną strategią autora – wyjściem na ulice i zaadaptowaniem sfery miejskiej jako przestrzeni scenicznej²⁸. W ostatnim punkcie swojego manifestu²⁹ reżyser podaje definicję teatru, pisząc, że nie jest to budynek ani nawet miejsce, gdzie odbywa się występ. Artysta postuluje porzucenie myślenia o teatrze jako przestrzeni, zastępując je „odczuciem ideologii miejsca, gdzie następuje spotkanie”³⁰. Analizując przemyślenia japońskiego twórcy, można zauważyć, że odbiorca jest dla niego nie tylko czynnikiem definiującym sens działań artystycznych, ale także elementem konstytuującym sztukę. Według Terayamy teatr funkcjonuje na zasadzie umowy społecznej, w której widz jest jedną ze stron. Słowa reżysera można także z powodzeniem odnieść do kina, przyjmując, że realizacja filmu wiąże się z założeniem przez twórcę modelu odbiorcy, do którego kieruje on swój przekaz. Ostatnia wyróżniona przez Courdy strategia Japończyka związana jest z jego postrzeganiem sztuki filmowej. Terayama postulował potrzebę tworzenia *cinéma-vérité* oraz jego teatralnego odpowiednika – *théâtre-vérité*³¹. Wiązało się to z próbą ukazania na ekranie (oraz na scenie) prawdziwych historii, czyli występowania aktorów nieprofesjonalnych, którzy opowiadali o wydarzeniach ze swojego życia³². Zabieg ten miał nadać sztuce wizualnej cechy dokumentalizmu, co z kolei potęgowało w oczach widza odczucie autentyczności. W swoim manifestcie Terayama poświęcił najwięcej miejsca powinnościom aktora, który ma być nie tylko postacią obserwowaną, ale również przykładem i nauczycielem dla zgromadzonej publiczności. Poprzez indywidualnie wypracowane, niepowtarzalne środki wyrazu osoba odtwarzająca rolę ma się stać katalizatorem przemian zachodzących w percepcji widza³³.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ S. Terayama, op. cit.

³⁰ Ibidem (tłum. własne).

³¹ K. Courdy, op. cit., s. 257.

³² Przykładem filmu, do którego zostali zaangażowani aktorzy nieprofesjonalni, jest *Wyrzucimy książki, wyjdźmy na ulice* (*Sho o Suteyo Machi e Deyō*, 1968).

³³ S. Terayama, op. cit.

Odbiór twórczości Terayamy

We wstępie do książki *Avant-Garde Film: motion studies* Scott MacDonald³⁴ zauważa, że problemy z odbiorem kina awangardowego wynikają z faktu, iż odbiorcy, mając od najmłodszych lat do czynienia z kinem głównego nurtu³⁵, próbują odczytywać eksperymentalne treści przez pryzmat wypracowanych wcześniej mechanizmów. Poszukiwania ciągłości fabularnej oraz znanych schematów wizualnych podczas seansu awangardowego powodują u odbiorcy frustrację i odbierają mu przyjemność płynącą z pokazu³⁶. Z kolei David Bordwell twierdzi, że widzowie sztuki awangardowej najpierw analizują dostarczony tekst kultury pod kątem realizmu, a dopiero potem, jeśli nie odnajdą w nim elementów dających się umiejscowić w znanych sytuacjach, odnoszą się do tego, co wiedzą o reżyserze jako autorze dzieła³⁷. Tak więc prawidłowy odbiór twórczości awangardowej (zarówno teatralnej, jak i filmowej) w dużej mierze zależy od przygotowania kulturowego widza oraz od jego umiejętności poszukiwania intertekstualnych odniesień. Biorąc pod uwagę przedstawione założenia, można zauważyć, że idealny odbiorca sztuki awangardowej nie może być osobą przypadkową, nieczyniącą wysiłków w kierunku pozyskania odpowiedniej wiedzy, zanim przystąpi do partycypowania w wydarzeniu.

Kontrowersje związane z odbiorem działań Terayamy wiążą się zatem z poczynieniem błędnych założeń przez artystę. Japończyk nie „zaprojektował” swojego modelowego odbiorcy, uważając, że nawet przypadkowy widz będzie czerpał przyjemność z uczestnictwa w performance’ach oraz projekcjach, podświadomie rozumiejąc przesłanie, które ma go skłonić do działania.

Problem odbioru działań performatywnych Terayamy można z powodzeniem zaprezentować na przykładzie jednego z jego najślawniejszych i jednocześnie najbardziej rozbudowanych performance’ów – *Puk-Puk (Nokku, 1975)*. Nie było to pierwsze wydarzenie, podczas którego autor starał się przenieść działania teatralne na ulicę. Wcześniej, w 1970 roku, podjął próbę przeprowadzenia jednocześnie performance’u i gry miejskiej zatytułowanej *Napędzany przez człowieka samolot Solomon (Jinriki hikoki Solomon)*. Mimo że już podczas realizacji pierwszego widowiska pojawiły się problemy ze współpracą pomiędzy aktorami

³⁴ S. MacDonald, *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge 1993, s. 1–16.

³⁵ Okres twórczości Terayamy przypada na przełom japońskiej Nowej Fali (1960–1971) i czasy komercjalizacji kina, które rozpoczęły się w roku 1971 w związku z upadkiem wielkich studiów filmowych i upowszechnieniem się telewizji. Warto również zaznaczyć, że od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku coraz większą popularność zyskiwały w Japonii *kaijū eiga* (filmy o potworach).

³⁶ S. MacDonald, op. cit., s. 1–2.

³⁷ J. Staiger, *Viewers of Stars, Cult Media, and Avant-Garde*, [w:] *Media Reception Studies*, New York 2005, s. 134.

i publicznością³⁸, reżyser postanowił zmodyfikować nieco scenariusz i pięć lat później wystawić bazujący na podobnych założeniach *Puk-Puk*³⁹.

Performance Terayamy rozgrywał się symultanicznie w trzydziestu trzech lokalizacjach, usytuowanych w okolicach tokijskich dzielnic Koenji i Suginami⁴⁰. Samo przedstawienie trwało około trzydziestu godzin. W performansie wzięły udział dwie grupy odbiorców: widzowie przypadkowi, znajdujący się w danym miejscu, oraz ci, którzy zaplanowali swój udział i zwiedzali poszczególne atrakcje połączeni w grupy prowadzone przez przewodników. Warto dodać, że liczebność grup zmieniała się, gdy przypadkowi widzowie decydowali się na dołączenie do wydarzenia lub gdy ktoś oddalał się od grupy. Realizując postulat Artauda mówiący o odrzuceniu prymatu tekstu pisanego⁴¹, reżyser dostarczył aktorom scenariusz, który określał dokładny czas i miejsce każdego wydarzenia oraz wykonywane ruchy, ale pozostawiał wolny wybór w kwestii kolejności prezentowanych dialogów⁴². Przed rozpoczęciem właściwej akcji Terayama umieścił w tysiącu egzemplarzy gazety „Asahi Shinbun” ulotki z zaproszeniem na performance oraz pytaniem skierowanym do odbiorców: „Czy jesteś zadowolony z rzeczywistości, w której żyjesz?”⁴³. W założeniu reżysera odbiorcy mieli pojawić się w wyznaczonych miejscach, szukając odpowiedzi na zadane pytanie. Jednakże, co zostanie szerzej skomentowane w dalszej części artykułu, większość widzów stanowiły przypadkowe osoby, które nie widziały wcześniej ogłoszenia, a co za tym idzie – nie miały pojęcia o celu widowiska.

Wśród wspomnianych sekwencji jedną z najbardziej znanych jest przetłumaczona przez Roberta T. Rolfa w książce *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*⁴⁴ scena rozgrywająca się w łaźni miejskiej⁴⁵. Celem reżysera było nawiązanie do japońskiej tradycji wspólnych kąpeli i odwołanie się do poczucia „japońskiej rodziny”. Łaźnia jest w kulturze japońskiej postrzegana jako miejsce spotkań i kreowania intymnej więzi międzyludzkiej polegającej na akceptacji cielesności. To przestrzeń, w której muszą być przestrzegane ogólnie przyjęte (i zrozumiałe dla Japończyka) zasady. Mimo że celem Terayamy nie było przełamanie owych zasad,

³⁸ Widzowie biorący udział w widowisku z powodu niedostatecznego wyjaśnienia reguł przez autora nie podejmowali interakcji z aktorami. Wymuszenie na nich działań polegających na wejściu w przygotowane role spowodowało oburzenie i wywołało zarzuty o zakłócanie porządku publicznego.

³⁹ C. F. Sorgenfrei, op. cit., s. 144.

⁴⁰ P. Eckersall, *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Melbourne 2013, s. 142.

⁴¹ K. Courdy, op. cit., s. 262–263.

⁴² C. F. Sorgenfrei, op. cit., s. 144.

⁴³ S. Munro, *Shuji Terayama's underground public stage*, [online] <http://www.japan-times.co.jp/culture/2013/09/04/arts/shuji-terayamas-underground-public-stage/> [dostęp: 23.01.2016].

⁴⁴ R. T. Rolf, *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu 1992.

⁴⁵ Ibidem, s. 242–248.

lecz jedynie ich podkreślenie i uwypuklenie, wtargnięcie aktorów do jasno skodyfikowanego świata wspólnych kąpiele zaowocowało oburzeniem obserwatorów. Sekwencja rozgrywająca się w łaźni zachowała się w postaci zapisu wideo⁴⁶, na którym można obserwować mężczyzn epatujących nagością, wykrzykujących kwestie ze scenariusza lub trwających w bezruchu w nienaturalnych pozycjach. Aktorzy na początku akcji wmieszali się między odwiedzających, aby po chwili rozpocząć odgrywanie swoich kwestii. Widzami w tym wypadku stali się klienci łaźni. Przenosząc sztukę do miejsca związanego z intymnością, Terayama założył, że odbiorcy, obserwujący dziwne zachowanie aktorów, porzucą czynności, dla których odwiedzili łaźnię, i oddadzą się refleksji nad sensem obserwowanych scen. Analizując reakcję odbiorców zarejestrowaną na wspomnianym fragmencie wideo, można zauważyć, że zachowanie aktorów wzbudziło zniesmaczenie oraz (w młodszych obserwatorach) rozbawienie. Dostępny zapis filmowy kończy scena, w której jedna z aktorek ubiera się w szatni. Wartościowym materiałem badawczym jest tutaj rozmowa dobiegająca spoza kadru: dwóch starszych mężczyzn komentuje performance, wyrażając swoje oburzenie.

Poza sekwencją w łaźni innymi znanymi i szeroko komentowanymi wydarzeniami performance'u były segmenty takie jak *Ludzie w pudełkach* (*Human Boxing*), w ramach którego widzów zamykano w drewnianych pudłach i wywożono na ciężarówkach do innych dzielnic Tokio⁴⁷, czy *Diler map* (*Map Exchanger*), podczas którego obiorcy musieli wymienić swoje dokumenty w zamian za mapę z zaznaczeniem bieżącej lokalizacji⁴⁸. W pierwszym z przywołanych wydarzeń wzięli udział śmiałkowie, którzy przyszedli na miejsce spotkania, decydując się na proponowany przez Terayamę eksperyment. Przetransportowanie do innej dzielnicy i pozostawienie tam odbiorcy miało w założeniu reżysera spowodować go do odkrycia nieznananych miejsc. Ta część performance'u jest przez badaczy zachodnich często przywoływana jako jedna z najbardziej kontrowersyjnych sekwencji *Puk-Puk*. Jednakże warto zauważyć, że z punktu widzenia Japończyków *Human Boxing* nie naruszał tabu kulturowego w takim stopniu, jak sekwencja w łaźni. Nie zgłaszano skarg na przywołane działania performatywne. Wspomniana wcześniej sekwencja *Map Exchanger* spotkała się natomiast z oporem widzów, którzy nie byli chętni do wymiany dokumentów na mapy. Terayama chciał przeprowadzić test zaufania i jednocześnie sprawdzić chęć odbiorców do chwilowego porzucenia swoich tożsamości (dokumenty miały zostać potem oddane). Jednakże, jak się okazało, przypadkowi widzowie, nieznanący aktorów, nie byli skłonni do podjęcia interakcji.

⁴⁶ Zapis wideo performance'u dostępny jest pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=WmsW51ew-ao> [dostęp: 27.01.2016].

⁴⁷ C. F. Sorgenfrei, op. cit.

⁴⁸ S. Munro, op. cit.

Mimo że w skład *Puk-Puk* weszły trzydzieści trzy różne sekwencje, przywołane powyżej wybrane działania performatywne pozwalają na zarysowanie obrazu działań reżysera. Performance Terayamy miał być monumentalnym widowiskiem, angażującym różne grupy społeczne. Artysta zapraszał widza do wzięcia udziału w niezwykłym wydarzeniu, podczas którego sztuka miała przeniknąć do życia codziennego mieszkańców Tokio⁴⁹. Celem wyprowadzenia sztuki na ulice było wzbudzenie dyskusji na temat miasta, jego historii i codzienności Japończyków⁵⁰. Jednakże, realizując te postulaty, reżyser niedostatecznie zarysował cel swoich działań, powodując konsternację i skazując swój performance na niepowodzenie. Zawłaszczenie przestrzeni miejskiej na potrzeby sztuki zostało odebrane przez Japończyków jako przeszkoda w prawidłowym wykonywaniu codziennych zadań, co z kolei wzbudziło w przypadkowych widzach frustrację i oburzenie. Chaotyczny charakter zaplanowanych sekwencji świetnie podsumowuje finał przedsięwzięcia. *Puk-Puk* zakończył się porzuceniem przez przewodników grup, które oprowadzali. Uczestnicy, nieświadomi nagłego zakończenia wydarzenia, błękali się bez celu w poszukiwaniu kolejnych atrakcji⁵¹.

Nową jakość Terayama chciał również pokazać w swojej sztuce filmowej, która bezpośrednio wyrastała z eksperymentów teatralnych. Badając odbiór filmów Terayamy, warto posłużyć się przykładem jego najszerzej komentowanego i najbardziej skandalizującego, a jednocześnie doskonale ilustrującego przywołane wcześniej postulaty filmu. *Cesarz Tomato Ketchup*, stanowiący rozwinięcie słuchowiska radiowego *Polowanie na dorosłych*⁵², ukazywał świat w krzywym zwierciadle, w którym to dzieci mają władzę nad dorosłymi. Dzięki przedstawieniu na ekranie scen brutalności i okrucieństwa przekraczających granice dobrego smaku, konsekwencji obalenia porządku społecznego oraz podważenia sensu istnienia instytucji rodziny Terayama zabrał odbiorców na wycieczkę do państwa przypominającego republikę Salo z filmu Piera Paola Pasoliniego⁵³.

W przywołanym wcześniej wywiadzie⁵⁴ Henrikku Morisaki stwierdził, że jeśli chodzi o dzieła filmowe, Terayamie nie zależało na pozyskaniu przychylności widzów, lecz raczej na zainteresowaniu ich kinem awangardowym. Dla japońskiego artysty ważniejsze było poczucie możliwości oddziaływania na publiczność niż kreowanie gustów⁵⁵. Jak dalej zaznacza Morisaki, celem Terayamy było przełamanie stereotypowego postrzegania kina awangardowego jako

⁴⁹ P. Eckersall, op. cit., s. 39.

⁵⁰ Ibidem, s. 142.

⁵¹ Ibidem.

⁵² S. C. Ridgely, op. cit., s. 41–51, *Polowanie na dorosłych (Otona-gari, 1960)*.

⁵³ Więcej o filmie Terayamy zob. K. Loska, *Teatr awangardowy i japońska Nowa Fala...*, op. cit., s. 40–56.

⁵⁴ H. Morisaki, *In the Shade of Terayama*, [online] http://eigagogo.free.fr/Personnes/Morisaki_Henrikku/Morisaki%5BEN%5D.htm [dostęp: 23.01.2016].

⁵⁵ Ibidem.

nudnego, czego chciał dokonać dzięki eksperymentom formalnym⁵⁶. Jednak to właśnie nuda i problemy z zaakceptowaniem ukazanej na ekranie przemocy były przyczyną finansowej porażki *Cesarza*⁵⁷. Po pierwszych japońskich projekcjach i konfrontacji z opiniami publiczności film został skrócony z 85 do 76 minut. Co ciekawe, z powodu kontrowersji i obostrzeń cenzury wersja obrazu filmowego, która trafiła do Europy, miała tylko 28 minut⁵⁸, a w Stanach Zjednoczonych film nie był w ogóle wyświetlany⁵⁹. Znużenie odbiorców formami przekazu proponowanymi przez Terayamę, zarówno dziełami filmowymi, jak i performance'em, może zostać wytłumaczone również ogólnym stosunkiem do twórczości awangardowej w latach siedemdziesiątych. Jak zauważa Carol F. Sorgenfrei, w tamtych latach japońska publiczność była znużona działaniami zakłócającymi porządek dnia codziennego i zmuszającymi do refleksji, a jednocześnie nieoferującymi prostej rozrywki.

Sam reżyser był wielokrotnie krytykowany w japońskiej prasie, a jego działalność nazywano „uciążliwą” i „daleką od prawdziwej sztuki”⁶⁰. Bezpośredni odbiorcy wyrażali swoje oburzenie akcjami Terayamy w różny sposób, najczęściej informując odpowiednie służby o nieobyczajnych zajściach lub po prostu opuszczając sale kinowe. Przykładem może być rekordowa liczba zgłoszeń, które wpłynęły w trakcie performance'u *Puk-Puk*, kiedy to odbiorcy dzwonili na policję, narzekając na działania artysty i żądając zaprzestania akcji⁶¹.

Podczas występów grupy Tenjo Sajiki zdarzały się także wypadki oraz wybuchy paniki. Nie działo się to podczas pokazów filmowych, gdyż widz miał kontrolę nad sytuacją i mógł opuścić salę w dowolnym momencie. Chęć zniesienia bariery pomiędzy aktorem a widzem, a co za tym idzie brak zabezpieczenia miejsca akcji oraz odgródzenia sceny od publiki powodowały zderzenia odgrywających swoje role aktorów z obserwatorami⁶². Pod względem naruszenia cielesności odbiorców jednym z najbardziej kontrowersyjnych spektakli okazali się *Heretycy (Jashumon, 1971)*, wystawiani głównie podczas europejskiego tournée artysty. Na początku performance'u widzowie byli przeganiani z jednego

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ F. Jacob, *Emperor Tomato Ketchup: The Child as the Dictator of Mankind*, [w:] D. Olson, *The Child in Post-Apocalyptic Cinema*, London 2015, s. 161. Jak podaje autor, produkcja filmu kosztowała 1,3 miliona jenów.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ C. F. Sorgenfrei, op. cit.

⁶¹ Ibidem, s. 145. Najwięcej skarg wpłynęło w związku z fragmentem *Wszyscy się zegrali (Minna ga atsumatta)*, który opierał się na zgromadzeniu w wybranych miejscach osób, którym wcześniej dostarczono listy informujące o odnalezieniu zagubionego osobistego przedmiotu. Wiele osób poczuło się oszukanych po dotarciu na miejsce i zrozumieniu, że są uczestnikami performance'u.

⁶² Ibidem. Przykładem może być wypadek podczas spektaklu *Zapiski ślepcy (Ekibyō Ryuko-ki, 1975)*.

małego pomieszczenia do kolejnego, a całość wydarzenia odbywała się w ciemności, przy wtórze głośnej rockowej muzyki, dymu i nieprzyjemnych zapachów. Aktorzy w czarnych kostiumach grozili zgromadzonym samurajskimi mieczami, popychali ich oraz zdzierali części garderoby⁶³. Przedstawienie kończyło się zniszczeniem sceny, co miało symbolizować burzenie utartych konwencji⁶⁴. Komentując przebieg wydarzenia, widzowie wskazywali na poczucie zagrożenia i niezadowolenie z powodu takiego traktowania⁶⁵. Wspomniane przekraczanie granic kontaktu fizycznego z widzem było praktyczną realizacją postulatu dotyczącego potrzeby zaangażowania odbiorcy w proces twórcy. Choć artysta w pełni zrealizował swoje założenie na gruncie teoretycznym, to jednak niezrozumienie jego celu przez widzów powodowało z ich strony brak reakcji. Finalnie więc założony model odbioru nie został wypełniony. Warto również dodać, że odbiorcami *Heretyków* podczas pokazów europejskich były głównie osoby zainteresowane sztuką eksperymentalną. Jednakże w konfrontacji ich wyobrażeń z rzeczywistością akcją okazało się, że środki wyrazu użyte przez artystę były zbyt radykalne nawet dla widza pozornie przygotowanego do odbioru.

Henrikku Morisaki w wywiadzie udzielonym dla portalu internetowego „Eiga go go!” podzielił się obserwacjami dotyczącymi odbioru performance’ów w czasach, kiedy sam występował z Tenjo Sajiki⁶⁶. Według aktora tylko część publiczności uczestniczącej w wydarzeniach była świadoma tego, co ogląda. Większość odbiorców skupiała się na dyskomforcie wywoływanym przez wykorzystane środki wyrazu. Dla widza nieposiadającego przygotowania formalnego do odbioru sztuki performatywnej problem stanowiło rozpoznanie, kiedy rozpoczynała się akcja danego segmentu. Trudny był także wybór percypowanych treści oraz zrozumienie przekazu⁶⁷. Morisaki zauważył ponadto, że awangardowa twórczość Terayamy była doceniana głównie przez młodych odbiorców, podczas gdy starsze pokolenie nie było w stanie zaakceptować radykalnych posunięć związanych z angażowaniem widzów w doświadczenie teatralne w sposób obcy tradycyjnej kulturze japońskiej. Z drugiej jednak strony estetyka wizualna przedstawień Terayamy (scenografia, kostiumy, rekwizyty) była szeroko doceniana zarówno w Japonii, jak i na Zachodzie⁶⁸.

Terayama wraz z grupą Tenjo Sajiki w 1973 roku odwiedził Polskę. Także u nas występowi artystów towarzyszył skandal. Po spektaklu *Zapiski ślepcy* (*Ekibyō Ryūko-ki*), który odbył się we Wrocławiu, jedna z uczestniczek złożyła doniesienie do sądu o naruszeniu nietykalności cielesnej, uzasadniając, że jeden

⁶³ Ibidem, s. 147.

⁶⁴ N. Karolak, *Portret mistrza...*, op. cit.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ H. Morisaki, op. cit.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

z aktorów napastował ją w ciemnościach⁶⁹. Ciekawa jest ocena odbioru tej sztuki w Polsce z perspektywy Henrikku Morisaki. W tłumaczonym na język polski wywiadzie opublikowanym na portalu internetowym „Japonia Online” Morisaki twierdzi, że Terayama spotkał się w Polsce z bardzo pozytywnym odbiorem. Pomimo różnic kulturowych i kontrowersji ukazywanych na scenie przybrany brat artysty ocenia reakcje widzów jako bardzo pozytywne i pełne zrozumienia⁷⁰.

Najbardziej zaskakującą reakcją na sztukę Terayamy były zaginięcia osób, które zostały w Europie wybrane do zagrania na scenie razem z aktorami. Informacja o tego typu zachowaniach pojawia się w polskim wywiadzie z Morisakim. Japończyk komentuje to następująco: „Zaginione osoby uwolniły się w końcu od swoich utartych ról w społeczeństwie czy rodzinie, a teraz wiedą na pewno radosne życie w innym zakątku świata”⁷¹. Gdyby doniesienia przybranego brata Terayamy zostały potwierdzone, mogło by to oznaczać, że obcowanie ze sztuką japońskiego artysty wyzwoliło w osobach, które zginęły, najpełniejsze zrozumienie prezentowanych postulatów, czyli odrzucenie ról społecznych. Jednakże, biorąc pod uwagę fakt, że Morisaki jest obecnie głównym spadkobiercą sztuki Terayamy, oraz analizując wywiady, w których wypowiada się o artyście raczej bezkrytycznie, można przypuszczać, że słowa te są próbą wykreowania kolejnej legendy związanej z mistrzem japońskiej awangardy.

Odbiór twórczości Terayamy po roku 1990

Obecnie w Japonii można obserwować powrót zainteresowania twórczością Terayamy. W japońskiej telewizji pojawiają się niektóre filmy artysty, a jego sztuki są wystawiane na tokijskich scenach⁷². Jak pisze Carol Fisher Sorgenfrei, Terayama w Japonii ma obecnie status postaci kultowej⁷³. Ze wzrostem zainteresowania reżyserem wiąże się powstawanie placówek kulturalnych poświęconych jego twórczości, organizacja stałych i czasowych wystaw przedmiotów związanych z artystą, przedstawień teatralnych oraz pokazów kinowych.

W 1997 roku w mieście Misawa otwarto Terayama Shuji Memorial Museum – pierwszą stałą ekspozycję poświęconą japońskiemu twórcy⁷⁴. Ponadto, co roku Henrikku Morisaki organizuje festiwal poświęcony sztuce swego przybranego

⁶⁹ N. Karolak, *W kręgu Tenjō Sajiki – w kręgu wyobraźni*, [online] <http://japonia-online.pl/article/441> [dostęp: 23.01.2016].

⁷⁰ H. Morisaki, op. cit.

⁷¹ Ibidem.

⁷² H. Morisaki.

⁷³ C. Tung, *Sorgenfrei's Last Stand*, [online] <http://www.international.ucla.edu/japan/article/31883> [dostęp: 6.02.2016].

⁷⁴ Strona internetowa muzeum: <http://www.terayamaworld.com/> [dostęp: 3.02.2016].

brata⁷⁵. Morisaki reaktywował również Tenjo Sajiki⁷⁶, zostając inspicjentem grupy i doglądając obecnie produkowanych sztuk⁷⁷. Warto zaznaczyć, że prawo do korzystania z imienia Terayamy ma firma Terayama World z siedzibą w Shuji Terayama Museum w Aomori. Na całym świecie odbywają się także czasowe wystawy plakatów⁷⁸ związanych z działalnością Tenjo Sajiki. Stała ekspozycja posterów znajduje się w Tokio, w galerii Poster Hari w dzielnicy Shibuya⁷⁹. W 2012 roku w The Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA) odbyła się wystawa plakatów japońskiej awangardy zatytułowana „Tokyo: 1955–1970, A New Avant-Garde”⁸⁰, na której znalazły się postery z wystąpień Tenjo Sajiki. Kolejna wystawa, tym razem poświęcona performance’owi Terayamy, ze szczególnym uwzględnieniem roli *Puk-Puk*, odbyła się w Watari Museum of Contemporary Art w Tokio, w dzielnicy Harajuku⁸¹.

Warto zauważyć, że komercjalizacja dokonań Terayamy i uczynienie go postacią kultową, pojawiającą się na produktach promocyjnych (koszulkach, kubkach czy kalendarzach), stoi w całkowitej sprzeczności ze wszystkim, o co walczyła japońska awangarda. Kontrowersje może budzić także transmitowanie sztuki awangardowej i powielanie jej na zasadach mainstreamowych oraz uczynienie awangardowego reżysera „twarzą” marki. Co jednak istotne, obserwowane zjawisko jest możliwe, ponieważ postulaty Terayamy w dużym stopniu zdezaktualizowały się. Można zauważyć, że obecnym właścicielom praw autorskich chodzi głównie o przechowanie pamięci o Terayamie, a sama sztuka, inaczej niż za jego życia, znana jest z książek i filmów, a nie z wystąpień. Z nowym modelem transmisji dokonań artysty wiąże się także zmiana modelu odbioru, który obecnie skupia się na pośrednim poznawaniu dokonań twórcy.

Warto również pochylić się nad zagadnieniem kultowości postaci Terayamy w kontekście wcześniejszego niezrozumienia jego postulatów przez odbiorców. Obserwowana tutaj relacja artysta – widz ewoluowała głównie dzięki zainteresowaniu zagranicznych krytyków teatralnych i filmowych oraz popularyzacji postaci reżysera przez jego przyrodniego brata. Jak zauważono wcześniej, postulaty artysty zdezaktualizowały się i jest on obecnie postrzegany jako prekursor twórców niezależnych. Nowe pokolenie odbiorców nie uczestniczyło bezpośrednio w sztukach Terayamy, co z kolei umożliwiło przedstawienie go przez firmę

⁷⁵ H. Morisaki, op. cit.

⁷⁶ Działalność grupy została zawieszona w lipcu 1983 roku, krótko po śmierci Terayamy.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ D. Goodman, *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*, New York 1999, s. 46–57.

⁷⁹ Strona internetowa galerii: <http://posterharis.com/> [dostęp: 3.02.2016].

⁸⁰ Strona internetowa wystawy w MoMA: <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1225?locale=en> [dostęp: 3.02.2016].

⁸¹ Archiwalna strona muzeum z informacjami dotyczącymi wystawy: <http://www.watarium.co.jp/exhibition/1307terayama/index.html> [dostęp: 3.02.2016].

Terayama World jako symbol pamięci o ruchach awangardowych lat siedemdziesiątych oraz wykreowanie popytu na związane z nim gadżety. Tak więc kultowość japońskiego reżysera polega w dużej mierze na nostalgicznej chęci powrotu do czasów „prawdziwej awangardy”, różnej od postępującej w Japonii komercjalizacji oraz unifikacji obrazów filmowych i działań artystów ulicznych.

Terayama stał się inspiracją dla młodego pokolenia performerów i filmowców. Wielu współczesnych artystów otwarcie przyznaje się do czerpania z jego dokonań. Wśród nich warto wymienić Akirę Takayamę, który wraz ze swoją grupą teatralną Port B próbuje, wzorując się na Terayamie, przenieść przedstawienia w tokijską przestrzeń miejską⁸². Wraz z pojawieniem się nowych mediów i powszechnego dostępu do Internetu transmisja treści, w tym tych awangardowych, jest praktycznie nieograniczona, co daje młodym twórcom nowe możliwości komunikacji i zrzeszania się. Obecnie w Japonii funkcjonują strony internetowe skupiające artystów awangardowych, a nawet oferujące pracę przy undergroundowych produkcjach teatralnych i filmowych⁸³.

Wnioski

Terayama był niezwykle barwną postacią japońskiej awangardy, a jego dokonania wyznaczyły kierunek rozwoju późniejszych ruchów tego nurtu. Analiza odbioru jego sztuki pokazuje, że działania Japończyka wyprzedzały swoją epokę, a głównym problemem w zrozumieniu proponowanego przekazu był rozdzźwięk pomiędzy postulatami reżysera i przygotowaniem kulturowym widzów. Co więcej, próba zaangażowania widza we współtworzenie sztuki była działaniem całkowicie nieprzystającym do tradycyjnych założeń kultury japońskiej, dlatego też filmy i przedstawienia były za życia artysty bardziej doceniane za granicą. W latach siedemdziesiątych XX wieku najwięcej kontrowersji wzbudziły w odbiorcach środki wyrazu użyte przez reżysera, czyli wspomniane wcześniej przekroczenie norm ukazywania oraz traktowania cielesności zarówno na scenie, jak i na ekranie. Warto jednak dodać, że idealny odbiór dzieł Terayamy, zaprojektowany i przedstawiony przez autora w jego postulatach, zakładający całkowite poddanie się wolności twórczej, odrzucenie konwenansów oraz nagłą zmianę postrzegania świata przez widza, był ideą utopijną, niemożliwą do wprowadzenia w stosunku do wszystkich odbiorców danego dzieła. Z drugiej strony Terayama jako twórca wypełnił postulaty japońskiej awangardy, zakładające przełamywanie schematów artystycznych i poszukiwanie nowych form wyrazu. Mimo że wiele jego idei nie zostało właściwie odczytanych przez bezpośrednich odbiorców,

⁸² P. Eckersall, op. cit., s. 132–140.

⁸³ Zob. Performing Arts Network Japan, <http://www.performingarts.jp/index.html> [dostęp: 3.02.2016].

obecny wzrost zainteresowania sztuką japońskiego reżysera powoduje, że po ponad trzydziestu latach od śmierci jest on odkrywany na nowo, głównie dzięki szerokiemu dostępowi do informacji w Internecie.

SCANDALOUS SHUJI TERAYAMA – BETWEEN THE POSTULATES AND THE RECEPTION OF HIS ART

ABSTRACT

The presented article is an analysis of the reception of Shuji Terayama's art in context of his postulates. The controversial films and daring performing acts of Terayama are the inspirations for the young generations of independent artists until this day. The director's main pursuit was connected with the effort to transfer his vision of a new, derived from traditional culture, art into the viewer's minds. To accomplish his goal Terayama took inspiration from Antonin Artaud's theatre conventions and presented his vision of body transgressions and refusal of social norms. The presented article shows the controversies connected with the reception of Terayama's art, resulting from the complicated way of presenting the postulates by the author himself.

KEYWORDS

Shuji Terayama, Japanese cinema, performance, performing arts, theatre, avant-garde, Japanese culture, body transgressions, controversies, scandal

BIBLIOGRAFIA

1. Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966.
2. Berra J., *Directory of World Cinema. Japan 2*, Bristol 2012.
3. Courdy K., *Antonin Artaud's Influence on Terayama Shuji*, [w:] S. Scholz-Cionca, *Japanese Theatre and the International Stage*, Boston 2001, s. 255–268.
4. Eckersall P., *Performativity and Event in 1960s Japan. City, Body, Memory*, Melbourne 2013.
5. Goodman D., *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*, New York 1999.
6. Jacob F., *Emperor Tomato Ketchup: The Child as the Dictator of Mankind*, [w:] D. Olson, *The Child in Post-Apocalyptic*, London 2015, s. 153–169.
7. Jortner D., McDonald K., *Modern Japanese Theatre and Performance*, Plymouth 2007.
8. Karolak N., *Demitologizacja dzieciństwa Terayamy Shujiego na przykładzie jego utworów parabiograficznych*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2014, nr 5, s. 137–151.
9. Karolak N., *Portret mistrza: Shūji Terayama – Kaliban i Prospero japońskiej sztuki awangardowej*, [online] <http://japonia-online.pl/article/146> [dostęp: 23.01.2016].
10. Karolak N., *Terayama Shuji – japoński Prospero czy Kaliban? Konotacje z twórczością dramaturgiczną Tadeusza Kantora*, „Konteksty” 2015/1–2 (308–309), s. 374–383.
11. Karolak N., *W kręgu Tenjō Sajiki – w kręgu wyobraźni*, [online] <http://japonia-online.pl/article/441> [dostęp: 23.01.2016].
12. Loska K., *Nowy film japoński*, Kraków 2013.
13. Loska K., *Teatr awangardowy i japońska Nowa Fala – przypadek Terayamy*, „ER(R)GO” 2013, nr 27 (2), s. 40–56.

14. MacDonald S., *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge 1993.
15. Mellen J., *Voices from the Japanese Cinema*, New York 1975.
16. Morisaki H., *In the Shade of Terayama*, [online] http://eigagogo.free.fr/Personnes/Morisaki_Henrikku/Morisaki%5BEN%5D.htm [dostęp: 23.01.2016].
17. Morita N., *Avant-Garde, Pastiche, and Media Crossing: Films of Terayama Shuji*, "Waseda Global Forum" 2006, No. 3, s. 53–58.
18. Munro S., *Shuji Terayama's Underground Public Stage*, [online] <http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/09/04/arts/shuji-terayamas-underground-public-stage/> [dostęp: 23.01.2016].
19. Nada H., *An Aspect of the Reception of Avant-Garde Films in Japan*, "Japan Society of Image Arts and Sciences" 1992/ 2, s. 47–74.
20. Ridgely S. C., *Japanese Counterculture. The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*, Minneapolis 2010.
21. Rolf R. T., *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, Honolulu 1992.
22. Sas M., *Experimental Arts in Postwar Japan: Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge 2011.
23. Sharp J., *Za różową kurtyną. Historia japońskiego kina erotycznego*, tłum. J. Murczyńska, Warszawa–Kraków 2011.
24. Sharp J., *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham 2011.
25. Sorgenfrei C. F., *Unspeakable Acts: The Avant-garde Theatre of Terayama Shuji and Postwar Japan*, Honolulu 2005.
26. Staiger J., *Viewers of Stars, Cult Media, and Avant-Garde*, [w:] *Media Reception Studies*, New York 2005, s. 115–138.
27. Terayama S., *Manifesto*, "The Drama Review" 1975, Vol. 19, No. 4, s. 84–85.
28. Tung C., *Sorgenfrei's Last Stand*, [online] <http://www.international.ucla.edu/japan/article/31883> [dostęp: 6.02.2016].
29. Wellwarth G., *Antonin Artaud. The Prophet of the Avant-Garde Theater*, [w:] *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*, New York 1971, s. 15–27.

