

Krzysztof Loska

Swój i obcy – japońska wielokulturowość¹

W popularnych wyobrażeniach panuje przekonanie, że Japonia jest krajem jednorodnym rasowo, w którym nie ma miejsca na zróżnicowanie kulturowe, wszelako mit homogeniczności wydaje się coraz 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, określanym 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 podtrzymywaniu 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

¹ Tekst powstał w ramach projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

i niedefiniowalności – potwierdzałyby wyjątkowość narodu japońskiego, jego homogeniczność i uprzywilejowaną pozycję².

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 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 mniejszości³. 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 ułatwiło nawiązanie komunikacji międzykulturowej oraz przyczyniło się do stworzenia nowego wizerunku imigranta, nie opartego 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 kulturowych⁴.

Dyskurs wielokulturowości stał się poniekąd koniecznością także za sprawą zmian demograficznych, popularności małżeństw mieszanych,

² Dyskurs *nihonjinron* odgrywał jeszcze do niedawna istotną rolę w badaniach akademickich, służył podtrzymywaniu poczucia wyższości, uzasadnieniu ksenofobii, a nawet rasizmu. Zob. H. Befu, *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*, Melbourne 2001; E. Oguma, *A Genealogy of Japanese Self-Images*, Melbourne 2002.

³ Szerzej na temat rozumienia japońskiego pojęcia wielokulturowości oraz budowania nowej tożsamości japońskiej pisze David Chapman w *Discourses of Multicultural Coexistence (Tabunka Kyōsei) and the 'old-comer' Korean Residents of Japan*, „Asian Ethnicity” 2006, t. 7, nr 1, s. 89–102. Por. także N.H. Graburn, J. Ertl, *International Boundaries and Models of Multiculturalism in Contemporary Japan*, [w:] *Multiculturalism in the New Japan: Crossing the Boundaries Within*, red. N. Graburn, J. Ertl, New York 2008, s. 1–31.

⁴ W ostatnim czasie pojawiło się wiele publikacji książkowych podważających wizję homogenicznego narodu japońskiego, poświęconych wieloetniczności i mniejszościom, m.in. John Lie, *Multiethnic Japan*, Cambridge 2004; *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*, red. M. Weiner, New York 2008; *Transcultural Japan: At the Borderlines of Race, Gender, and Identity*, red. D. Blake Willis, S. Murphy-Shigematsu, New York 2009.

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?⁵ 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, zaś wielokulturowość ma wyłącznie charakter „kosmetyczny”⁶. 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 realizowane są 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 militarizmu odzwierciedlało ekspansjonistyczną politykę państwa podbijającego

⁵ Zob. Ch. Burgess, *Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan*, „Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies” 2004, <http://japanesestudies.org.uk/articles/Burgess.html>.

⁶ Pojęcie „kosmetycznej wielokulturowości” wprowadziła Tessa Morris-Suzuki, *Immigration and Citizenship in Contemporary Japan*, [w:] *Japan – Continuity and Change*, red. J. Maswood, J. Graham, H. Miyajima, London 2002, s. 163–178. Na dwa sposoby rozumienia wielokulturowości zwróciła uwagę Mika Ko w książce *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, New York 2010, s. 1–2.

kolejne azjatyckie narody⁷. 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*).

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 z nieczystością, budziło obrzydzenie⁸. 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, który zdobył wykształcenie i pozycję społeczną tylko dzięki temu, że zataił swą tożsamość.

W 1962 roku Kon Ichikawa zrealizował niezwykle wierną adaptację tej powieści, przeniósł do filmu najważniejsze wątki i postacie, a przede wszystkim zachował ideologiczne przesłanie dzieła, protest pisarza przeciw dyskryminacji. Ushimatsu (Raizō Ichikawa), dzięki pomocy ojca zdobył wykształcenie i znalazł pracę w szkole, jednak żyje w fałszu, gdyż wyparł się swych korzeni. W obawie przed ostracyzmem i napiętnowaniem ze strony otoczenia ukrywa prawdę o swoim pochodzeniu, przez co odczuwa wstręt do samego siebie. Przebudzenie świadomości następuje po przeczytaniu *Wyznań* Rentarō Inoko (Rentarō Mikuni) i spotkaniu

⁷ Na temat wizerunku innych narodów w filmach japońskich pierwszej połowy ubiegłego wieku, roli kolonialnych wyobrażeń, koncepcji kina narodowego odzwierciedlającego panazjatycką politykę cesarstwa piszę szerzej w dziesiątym i jedenastym rozdziale *Poetyki filmu japońskiego* (*op. cit.*, s. 283–322). Spośród publikacji obcojęzycznych na szczególną uwagę zasługuje książka Michaela Basketta *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu 2008.

⁸ 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*, Kraków 2009, s. 640–641.

z ich autorem, przedstawicielem tej samej mniejszości, który miał odwagę przyznać się do tego i zachować godność. Bohater jest rozdarty wewnętrznie, z jednej strony pragnie dotrzymać przysięgi złożonej ojcu, że nigdy nie wyjawia swej tożsamości, z drugiej – ciągła niepewność i obawa przed zdemaskowaniem rodzą w nim sprzeciw wobec zastanego porządku i niesprawiedliwości społecznej. Wielokrotnie zadaje sobie pytanie o przyczyny segregacji rasowej, nie potrafi zrozumieć pogardy otoczenia. „Spójrz! To ludzka krew – mówi w jednej ze scen – nie różni się niczym od krwi innych Japończyków. Dlaczego więc jesteśmy dyskryminowani?”

Niedola mieszkańców wiosek „nieludzi” (*eta*) została pokazana z jeszcze większą siłą niż w pierwowzorze literackim także dlatego, że od pierwszych scen reżyser zderza ze sobą dwie perspektywy czasowe. Struktura narracyjna opiera się na licznych retrospekcjach, podkreślających związek między przeszłością i terażniejszością. Obecność scen rozgrywających się w rodzinnej miejscowości bohatera przekonuje widza o okrucieństwie systemu feudalnego, którego przeżytki nadal istnieją w nowoczesnym państwie. Po śmierci ojca Ushimatsu postanawia rozpocząć nowe życie, wyjawia prawdę swym uczniom, prosi ich o przebaczenie i liczy na wyrozumiałość. Jego monolog staje się wyznaniem wiary, prowadzi do oczyszczenia i odzyskania wolności wewnętrznej, nawet za cenę utraty szacunku społecznego. Inaczej niż w powieści mężczyzna nie jest osamotniony, może liczyć na wsparcie ze strony najbliższych przyjaciół, zwłaszcza ukochanej Oshiho (Shiho Fujimura), a także żony swego mistrza Inoko (Kyōko Kishida). W wersji filmowej kobiety są znacznie silniejsze, bardziej niezależne i zdecydowane. Na pierwszy plan wysuwa się więź międzyludzka i solidarność pokrzywdzonych, co jest typowe dla humanistycznej perspektywy przyjmowanej przez Ichikawę⁹.

Przedstawiciele najniższej warstwy społecznej niezbyt często pojawiają się w filmach japońskich, do wyjątków należy adaptacja powieści Sue Sumii (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 postaci z powieści Tōsona Shimazakiego – ich chaty położone są w malowniczej scenerii

⁹ Szczegółową analizę porównawczą powieści i jej filmowej adaptacji proponuje Keiko McDonald w tekście *The Modern Outcast State: Ichikawa's Hakai*, [w:] *Kon Ichikawa*, red. J. Quandt, Toronto 2001, s. 141–154. Charakterystykę twórczości pisarza można znaleźć w książce Edwina McCellana, *Two Japanese Novelists: Sōseki and Tōson*, Boston 2004 (zob. zwłaszcza s. 79–92).

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 do wspólnoty pariasów, czują się upośledzeni, a równocześnie narasta w nich gniew. Na dalszym planie istotną rolę odgrywa kontekst historyczny i 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 (Zenokoku Suiheisha)¹⁰.

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 asymilacji¹¹. Wszystko uległo zmianie po zakończeniu drugiej 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, wypiarze wciąż odczuwali jednak dyskryminację z powodu braku możliwości samostanowienia oraz narzuconego im statusu kraju kolonialnego, będącego turystyczną atrakcją.

W 1995 roku Yukihiro 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 o ukazanie rzeczywistych problemów społeczeństwa dyskryminowanego, marginalizowanego i wykorzystywanego jako narzędzie odnowy i pokarm dla wyobrażeń o praźródłach japońskiej tożsamości narodowej. Reżyser podkreśla ma-

¹⁰ W deklaracji założycielskiej tego stowarzyszenia wyraźnie sformułowano żądania nie tylko wobec większości, ale również własnej grupy społecznej: „Nadszedł czas, aby ofiary dyskryminacji zrzuciły z siebie stygmat pogardy (...) Już nigdy więcej nie możemy uchybiać własnym przodkom ani hańbić naszej ludzkiej natury służącymi słowami i tchórzliwymi czynami”. Zob. C. Totman, *Historia Japonii, op. cit.*, s. 513.

¹¹ 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.

lownicze 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 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 wartościami¹².

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 jednocy już wspólnoty¹³. 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 istotą¹⁴.

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 zawłaszczały 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 trady-

¹² Zob. A. Gerow, *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema*, [w:] *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, red. L.E. Hein, M. Selen, Lanham 2003, s. 283–285.

¹³ Pojęcie „tradycji wynalezionej” zaproponował Eric Hobsbawm, wstępną charakterystykę jego koncepcji można znaleźć we wprowadzeniu do książki *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Kraków 2008, s. 9–23.

¹⁴ Poglądy Yanagity omawia Yoshikuni Igarashi w artykule *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in the 1960s Japan*, [w:] *In Godzilla's Footsteps: Japanese Popular Culture Icons on Global Stage*, red. W. M. Tsutsui, M. Ito, New York 2008, s. 84–86.

cją, są szlachetni i prawi, poświęcają czas na rytualne tańce 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, 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 (Kazuo Kitamura), 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, Nikichim (Rentarō Mikumi) i Umie (Yasuko Matsui), zniechęconym przez współplemieńców i starszyznę, 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, Sunaoko Kikuchi (Hiromi Kurita), która wyjeżdża na wyspę w poszukiwaniu przyrodniego brata Tsuruo (Shōji Ishibashi). Kluczową rolę odgrywa problem tożsamości i to zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym, gdyż w tle reżyser umiesz-

cza spór historyczny, ukazuje konsekwencje zależności politycznej. Bohaterowie nie mają pewności co do swego pochodzenia, czasem świadomie zacierają ślady, jak Kosuke Kikuchi (Howei Komatsu), który przybył na Okinawę, by spotkać się z matką Tsuruo i wyjaśnić kwestię ojcostwa. 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 wyrotowy 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 terażniejszość¹⁵. Przeciwnie niż w filmie Imamura, 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 zaurzozonego egzotyczną scenerią 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 henrī)*, 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. Wprowadzenie języka okinawiańskiego (*uchinā guchi*) nie służy przywołaniu nostalgicznej perspektywy ani podkreśleniu autentyczności przedstawianych wydarzeń, nie jest nawet oznaką przynależności etnicznej, gdyż bohaterowie *Paradise View*, Reishū (Kaoru Kobayashi) i Jūru, rozmawiają ze sobą po japońsku – choć wszyscy pozostali używają miejscowego dialektu (przez co przebywający na wyspie etnograf z Tokio czuje się wyobcowany).

¹⁵ Na elementy wyrotowe w strategii przedstawiania zwrócił uwagę Stephen Heath w tekście *From Brecht to Film: Theses, Problems (On History Lessons and Dear Summer Sister)*, „Screen” 1975/76, t. 16, nr 4, s. 43.

Akcja *Untamagirū* została umieszczona w końcu lat sześćdziesiątych XX wieku, tuż przed zakończeniem okupacji amerykańskiej. W pewnym sensie film jest fantazją na temat wyzwania 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”¹⁶. Nadprzyrodzone zjawiska nie są traktowane jako niezwykle, 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 by pokazać problematyczność i nierozstrzygalność tożsamości, wyeksponować wielość i różnorodność jej podstawowych składników¹⁷. 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 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 zre-

¹⁶ 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.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 162–163.

zygnował z analizy hierarchicznego układu zależności na rzecz pokazania Okinawy jako „splątanej sieci”, wyróżniającej się specyficznym rozczłonkowaniem¹⁸. Podobnie jak w poprzednim filmie, wydarzenia rozgrywają się pod koniec lat sześćdziesiątych. Bohaterką jest matka o imieniu Tsuru (Misako Ōshiro), popularna piosenkarka wykonująca tradycyjne pieśni ludowe, i jej syn Henry (Katsuma Miyagi), który pomaga w realizacji filmu na podstawie znalezionej przez nią scenariusza zatytułowanego *Rabū no koi*. 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, poczynając od rysunków, przez fragmenty kronik filmowych kręconych tradycyjną kamerą, po zapis cyfrowy. Finałowe sekwencje realizowanego przez matkę i syna filmu przypominają *rensageki*, formę mieszaną, łączącą widowisko teatralne z projekcją filmową. Wszystkie środki artystycznego wyrazu służą oddaniu zasadniczego tematu dzieła, a mianowicie owego 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. Niepewność i świadomość wykorzenia stają się udziałem głównego bohatera kręconego filmu *Rabū no koi*, pochodzącego z mieszanego małżeństwa, absolwenta kalifornijskiego uniwersytetu, który nie czuje się ani Amerykaninem, ani Japończykiem, lecz mieszkańcem Okinawy, choć nawet tego nie jest pewien, gdyż wciąż szuka odpowiedzi na pytanie, kim jest naprawdę.

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, podmiotowość 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 kalectwa i deformacji osobowości, to-

¹⁸ *Ibidem*, s. 163.

też trzeba pogodzić się z tym, że tożsamość nie wypływa z niezmiennego źródła, ale nieustannie konstruowana jest przez fantazję, narrację i mity, oparta na różnicy, która nie jest czystą „innością”¹⁹. W ostatnim ze wspomnianych filmów, *Tsuru – Henry*, wykorzenienie łączy się z pamięcią o tym, co utracone, z procesem wymazywania wspomnień o działaniach wojennych, późniejszej okupacji, obecności żołnierzy amerykańskich, ale przede wszystkim usuwania rodzimej tradycji i kultury. 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 *Dzieciństwo 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 folkloru.

Malownicza sceneria, bliskość natury, niewinność, prostota i radość życia to elementy dominujące w wyobrażeniach na temat wysp południowych, które powracają w popularnych i nagradzanych filmach Yūjiego Nakae (ur. 1960). W jego fabularnym debiucie *Miłości Nabi* (*Nabi no koi*, 1999) Okinawa przedstawiana jest jako przestrzeń karnawałowa, pozwalająca na oderwanie się od codzienności i zapomnienie o kłopotach osobistych²⁰. 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,

¹⁹ Taką wizję współczesnej tożsamości proponuje Stuart Hall w znakomitym artykule *Tożsamość kulturowa a diaspora*, przeł. K. Majeran, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 165–183.

²⁰ Na karnawałowy wymiar filmowej opowieści oraz wyobrażenie Okinawy jako przestrzeni niekończącego się świętowania zwraca uwagę Mika Ko w książce *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japanese-ness*, op. cit., s. 84–85.

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 jednak 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 Hibisukasu*, 2002), sugerujący sielankową, harmonijną koegzystencję przedstawicieli różnych ras i grup etnicznych. Na wydarzenia patrzymy 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 zostało podporządkowane procesom globalizacyjnym.

Mimo powierzchownego i rozrywkowego charakteru filmy Nakae zachęcają do zrewidowania popularnych wyobrażeń na temat mniejszości etnicznych, uświadamiają potrzebę przededefiniowania tożsamości poprzez uwzględnienie jej hybrydycznego charakteru. Współczesna kultura Okinawy wyróżnia się 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 składniki²¹. 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.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 72.

Zróznicowanie etniczne nie sprowadza się bynajmniej do grup zasymilowanych, gdyż niejednorodność widać dopiero w przypadku mniejszości narodowych, zwłaszcza koreańskiej, której przedstawiciele byli wytworem polityki imperialnej prowadzonej przez rząd japoński w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. W okresie ekspansji kolonialnej na przestrzeni kilkudziesięciu lat liczba Koreańczyków wzrosła z około tysiąca (w 1910 roku) do blisko dwóch milionów w ostatnich miesiącach drugiej wojny światowej, przede wszystkim pod wpływem masowej rekrutacji robotników zatrudnionych w kopalniach i fabrykach broni. Nowo przybyli mieszkali w specjalnie wybudowanych osadach na obrzeżach wielkich miast. „Blisko połowa z nich była niepiśmienna, a większość bardzo biedna i nie przywykła do życia w mieście. Zgodnie z rozpowszechnioną w Japonii opinią uważano ich za ludzi brudnych, leniwych, popędliwych i niegodnych zaufania, choć z drugiej strony (...) chętnie podejmujących się niewdzięcznych, mizernie opłacanych prac”²². Wskutek przyjęcia programu repatriacyjnego po zakończeniu wojny większość z nich została zmuszona do powrotu, w Kraju Kwitnącej Wiśni pozostała mniejszość licząca około sześciuset tysięcy, określana jako *zainichi*, mająca prawo stałego pobytu.

W ten sposób ukształtowała się dzisiejsza diaspora koreańska, której tożsamość naznaczona została wspomnieniem kraju pochodzenia oraz koniecznością dokonania wyboru między pełną asymilacją (*dōka*) a zachowaniem przynależności do swojego narodu, gdyż w tamtym czasie nie istniała trzecia droga²³. Od początku ich aktywność sprowadzała się do walki o uznanie i równouprawnienie, wyrażała sprzeciw wobec dyskryminacji i wykluczenia ze sfery publicznej tych, którzy zachowali obywatelstwo kraju pochodzenia. Życie niektórych sprowadzało się do rozpamiętywania przeszłości, przyjęcia nostalgicznej perspektywy ograniczającej możliwość działania we współczesnym świecie. Ich rodziny skupiały się na poczuciu straty – prawdziwego domu, własnej kultury – a nie na odbudowywaniu tożsamości w nowym kształcie. Taka postawa wynikała z przyjęcia określonej koncepcji kultury, rozumianej jako homogeniczna całość, od której zostało się oddzielonym i za wszelką cenę powinno się

²² C. Totman, *op. cit.*, s. 514.

²³ Możliwość wyboru trzeciej drogi pojawiła się dopiero w ostatnich latach jako skutek procesów globalizacyjnych i wynik polityki wielokulturowości. Nowa tożsamość kulturowa zyskała charakter hybrydyczny i niejednorodny, przez co podważa wizję homogenicznej całości. Zob. D. Chapman, *The Third Way and Beyond: Zainichi Korean Identity and the Politics of Belonging*, „Japanese Studies” 2004, t. 24, nr 1, s. 29–44.

zachować poczucie odrębności²⁴. Wyłączenie z tożsamości kulturowej może rodzić poczucie obcości oraz powodować deformację perspektywy. Należy więc tak przekształcić sposób myślenia o diasporze, by nie opierała się ona wyłącznie na spoglądaniu wstecz, ale pozwoliła na wytworzenie tożsamości na drodze przemiany i różnicy, toteż należy unikać sytuacji, w których „nowy świat” ukonstytuowany jest poprzez narrację wysiedlenia²⁵.

Należy jednak zwrócić uwagę na wewnętrzne zróżnicowanie w obrębie samej diaspory, która od początku była podzielona na zwolenników Południa lub Północy, sympatyków reżimu komunistycznego i ich przeciwników. W październiku 1945 roku powstała pierwsza lewicowa organizacja zrzeszająca przedstawicieli mniejszości koreańskiej – Zainihon chōsenjin renmei – rozwiązana przez amerykańskie władze okupacyjne i ponownie powołana do życia kilka lat później pod nową nazwą²⁶. W ten sposób niemal wszyscy członkowie diaspory byli „rozdarciami między pragnieniem życia i prosperowania w Japonii oraz zyskania pełnej akceptacji a dążeniem do zachowania koreańskiej tożsamości, która ujawniała się w nazwach osobowych, języku (...)”²⁷. Ich tożsamość wydawała się pęknięta i pokawałkowana, wytwarzana w procesie budowania pozycji podmiotowej – „stawania się Japończykiem” (*nihonjinka*), ale z upływem czasu pojawiła się możliwość przynależności do narodu japońskiego bez konieczności pełnej asymilacji i rezygnacji z własnych korzeni.

W ten sposób diaspora przestała być definiowana przez czystość i esencję, a stała się przestrzenią dialogiczną, w której tożsamość była negocjowana i otwarta na podwójną, złożoną identyfikację²⁸. Nowe więzi wspólnotowe zyskały charakter wyobrażony, nie ograniczały się wyłącznie

²⁴ W tym celu powstawały specjalne szkoły koreańskie, zakładane zazwyczaj przez przedstawicieli Korei Północnej, którzy poprzez edukację i wspieranie mniejszości propagowali hasła komunistyczne, uczyli lojalności wobec ojczyzny przodków.

²⁵ Por. S. Hall, *op. cit.*, s. 182.

²⁶ W związku z tym podziałem członkowie diaspory określani byli jako *kankoku* – Koreańczycy z południa, lub *chōsen* – z północy. Od 1950 roku mogli oficjalnie podawać w dokumentach narodowość koreańską, ale wyłącznie *kankoku*, niektórzy odrzucali taką możliwość, gdyż uważali, że wiąże się ona z udzieleniem poparcia Stanom Zjednoczonym w prowadzonej przez nich wojnie. Narodowość północnokoreańską można było wybierać dopiero od lat osiemdziesiątych, wówczas też pojawiały się nazwy *zainichi chōsenjin* i *zainichi kankokujin*, jednak młodsze pokolenie wolało inne określenia: *zainichi korian* lub *korian japanizu*.

²⁷ C. Totman, *op. cit.*, s. 641.

²⁸ Por. J. Evans Braziel, A. Mannur, *Nation, Migration, Globalization: Points of Contentions in Diaspora Studies*, [w:] *Theorizing Diaspora: A Reader*, red. J. Evans Braziel, A. Mannur, Oxford 2003, s. 5.

do narracji przesiedlenia i kolonizacji, do prostych dychotomii (my/oni) oraz spoglądania wstecz, ale powstały na drodze przemiany i wewnętrzznego zróżnicowania. Przedstawiciele mniejszości narodowej mogą dziś wybrać pozycję pośrednią, wejść w przestrzeń „pomiędzy” tożsamością koreańską i japońską oraz odrzucić logikę myślenia w kategoriach binarnych (albo/albo). Nie zawsze jest to stan pożądaný, gdyż – jak zauważa Suh Kyun-sik – bycie *zainichi* oznacza porzucenie marzeń o spójnej tożsamości i pogodzenie się z życiem w rozszczępieniu, pęknięciu i rozbiciu wewnętrznym (*bundan o ikiru*), na różnych poziomach, które z pozoru wydają się rozłączne²⁹. Rekonstrukcja tożsamości może ułatwić wyjście z postkolonialnej traumy, odzyskanie przeszłości poprzez rezygnację z nostalgicznych wyobrażeń.

Filmowy wizerunek koreańskiej mniejszości został w znacznym stopniu ukształtowany przez stereotypy narodowe, zrodzone z nieufności i pogardy, ale wynikające również z tradycyjnego obrazu społeczeństwa opartego na wartościach konfucjańskich, zdominowanego przez mężczyzn skłonnych do używania przemocy wobec kobiet i dzieci, żyjących w biedzie, ale ciężko pracujących i niepozbawionych godności, jak bohaterowie *Pamiętnika Sueko* (*Nianchan*, 1959, reż. Shōhei Imamura) i *Nie ma światła w zatoce* (*Are ga minato no hi da*, 1961, Tadashi Imai). Problem tożsamości kulturowej interesował zwłaszcza reżyserów nowofalowych, spośród których na szczególną uwagę zasługuje Nagisa Ōshima, autor kilku filmów poświęconych kwestiom etnicznym, m.in. *Japońskie kuplety* (*Nihon shunkakō*, 1967) i *Śmierć przez powieszenie* (*Kōshikei*, 1968). Bohaterem drugiego z nich jest bezimienny Koreańczyk – nazywany przez prokuratorów R – skazany za morderstwo, do którego popełnienia się nie przyznaje, gdyż cierpi na zaniki pamięci. Scenariusz powstał na motywach rzeczywistych wydarzeń, które wstrząsnęły opinią publiczną. Młody mężczyzna koreańskiego pochodzenia zamordował dwie uczennice, a następnie został zatrzymany przez policję i zamknięty w więzieniu.

Ōshima nie zajmuje się sensacyjnymi hipotezami, nie odtwarza zbrodni, ale pragnie ją pokazać w kontekście politycznym, na tle demonstracji studenckich, jako wyraz sprzeciwu wobec dyskryminacji rasowej i protestów przeciw karze śmierci; czyni to w sposób szczególny, z wykorzystaniem komentarza autorskiego, ironii sytuacyjnej, brechtowskich strategii scenicznych, z odniesieniami do teatru absurdu³⁰. Podstawowym tema-

²⁹ Zob. Suh Kyun-sik, *Bundan o kiru: zainichi o koete*, Tōkyō 1997, s. 293, cyt. za: Mika Ko, *op. cit.*, s. 134.

³⁰ Szerzej na temat sposobów przedstawiania oraz politycznych uwarunkowań filmu pisze Maureen Turim w monografii reżysera *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley 1998, s. 62–80.

tem jest kwestia tożsamości, której pozbawiony jest bohater. Oskarżony zostaje zmuszony przez wymiar sprawiedliwości do przyjęcia gotowej pozycji podmiotowej. Z upływem czasu zaczyna identyfikować się z etnicznymi korzeniami, uznaje swoje koreańskie pochodzenie i wchodzi w rolę Innego, a wówczas pojawiają się wspomnienia, obrazy przeszłości, których status jest niejednoznaczny, gdyż sam więzień mówi: „Pragnąłem jedynie, by rzeczywistość połączyła się z wyobraźnią”. Reżyser wyraźnie sugeruje, że tożsamość jest wytworzona, powstaje wskutek nacisków zewnętrznych, nie jest czymś spójnym i jednorodnym, ale podlega niestannym zmianom.

Nie zawsze jednak płaszczyzna polityczna odgrywa zasadniczą rolę w przedstawianiu mniejszości koreańskiej, czasami twórcy ograniczali się do powierzchownego opisu i stereotypowych wyobrażeń, jak Kōhei Ogumi (ur. 1945) w filmie *Dla Kayako* (*Kayako no tameni*, 1984), adaptacji powieści Lee Hoesunga (ur. 1935). Romantyczna fabuła, opowiadająca o miłości młodego *zainichi* do japońskiej dziewczyny, porzuconej przez matkę w czasie wojny i wychowanej przez przybranych rodziców, łączy się z dydaktycznym i humanistycznym przesłaniem. Reżyser opisuje bowiem losy ludzi dyskryminowanych, cierpiących z powodu swego pochodzenia, szukających tożsamości i pragnących zdobyć uznanie ze strony otoczenia.

W opinii krytyków przełomem w sposobach prezentowania wizerunku mniejszości we współczesnej kinematografii japońskiej była twórczość Yōichiego Sai (ur. 1949), niegdyś asystenta Nagisy Ōshimy, który na przełomie stuleci nakręcił kilka interesujących filmów fabularnych poświęconych kwestiom etnicznym. Największe uznanie przyniosła mu komedia *Wszystko pod księżycem* (*Tsuki wa dotchi ni deteiru*, 1993), historia koreańskiego taksówkarza, który nie czuje się ani dyskryminowaną ofiarą, ani wyrzutkiem społeczeństwa, nie ma skłonności do stosowania przemocy, a pochodzenie rasowe nie stanowi dla niego przeszkody. Tadao (Gorō Kishitani) wydaje się sympatyczny i dobroniosy, czasem tylko wykazuje zbyt dużą skłonność do błazenady, co przyczynia się do licznych nieporozumień. Jego matka (Moeko Ezawa) prowadzi mały bar, w którym pracuje atrakcyjna Filipinka Connie (Ruby Moreno), co z pozoru odpowiada stereotypowym wyobrażeniom na temat imigrantek.

W istocie reżyser podważa dominujące wizerunki mniejszości, posługuje się karnawałową logiką odwrotności, wyśmiewa przesady, ukazuje kwestie rasowe w groteskowym przerysowaniu. Śmiech jest dla niego siłą wywrotową, otwiera świat na nowo, uderza w pozorną stabilność porządku

społecznego, ale nie kryje się za nim przemoc, wyraża jedynie pragnienie oczyszczenia z dogmatyzmu, kategoryczności sądów i fanatyzmu³¹. Twórca wyśmiewa polityczną poprawność dominującej większości oraz ukryty rasizm wśród reprezentantów poszczególnych mniejszości, którzy z niechęcią odnoszą się do siebie wzajemnie. Przekonuje również o swoistym stosunku członków diaspory do ojczyzny przodków, skłonności do ulegania nostalgicznym wyobrażeniom i przyjmowania wybranych elementów tradycji jako uświęconych i niezmiennych, czego przykładem jest pięciominutowa sekwencja przyjęcia weselnego, nakręcona w poetyce paradokmentalnej, w której państwo młodzi w koreańskich strojach tańczą do ludowych melodii śpiewanych przez zespół folklorystyczny. Yōichi Sai obnaża tu wrażenie autentyczności, podkreśla sztuczność przeszczepionych obyczajów, ukazuje przesadę w ruchach i gestach gości weselnych, karykaturalne zniekształcenie tego, co wydaje się określać tożsamość narodową.

Mniejszy potencjał dekonstrukcyjny zawierają późniejsze jego filmy poświęcone kwestiom koreańskim, do wyjątków należy wyróżniona licznymi nagrodami adaptacja epickiej powieści Sogiru Yana *Krew i kości* (*Chi to hone*, 2004) z Takeshim Kitano w roli Kima Shunpeia, brutalnego i okrutnego mężczyzny, który jako chłopiec przyplłynął do Osaki w poszukiwaniu lepszego życia, tam założył rodzinę i małe przedsiębiorstwo, jednak nie nauczył się kontaktów z otoczeniem, z którym porozumiewał się wyłącznie poprzez przemoc fizyczną. W tle rozgrywają się kluczowe wydarzenia historyczne, reżyser pokazuje narodziny nacjonalizmu, początek polityki podbojów kolonialnych, wybuch wojny oraz konieczność podporządkowania się ideologii asymilacji, później walkę o zachowanie tożsamości oraz spory między zwolennikami i przeciwnikami komunistycznego reżimu, dotyczące oceny przeszłości i wizji przyszłości. Yōichi Sai nie ogranicza się przy tym do problemu rasizmu, ale skupia się na postawach kobiet, cierpiących podwójnie, nie tylko z powodu dyskryminacji w społeczeństwie japońskim, ale i niskiego statusu w obrębie własnej wspólnoty, opartej na patriarchalnych zasadach. Mężczyźni traktują swe żony i kochanki z pogardą i poczuciem wyższości, widzą w nich niewolnice, pozbawione wszelkich praw, które można wykorzystywać seksualnie i zmuszać do pracy ponad siły.

We współczesnym kinie problematyka etniczna ogranicza się czasem do psychologicznej perspektywy, a wówczas twórcy skupiają się na poczuciu wykluczenia i izolacji jednostki w społeczeństwie, jak w przypadku Isao Yukisady (ur. 1968). *Gō* (2001), najciekawszy film tego reżysera,

³¹ Koncepcję śmiechu jako siły wywrotowej, uwalniającej od wpajanego strachu przed władzą, przedstawia Michaił Bachtin w książce *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, Kraków 1975.

opowiada o losach młodego człowieka, który w dzieciństwie chodził do koreańskiej szkoły, ale potem wybrał japońskie liceum, by znaleźć odpowiedź na dręczące go wątpliwości tożsamościowe. Niemożność rozstrzygnięcia podstawowych kwestii przekłada się na jego zachowanie – podczas meczu koszykówki staje pośrodku boiska, unika zaangażowania, ale też nikt z drużyny nie podaje mu piłki. Brak akceptacji wśród rówieśników prowadzi do alienacji i kompleksu niższości. Jego japońscy koledzy widzą w nim odmienca, zaś koreańscy traktują jak zdrajcę, który wyparł się własnych korzeni. Bohater wielokrotnie zadaje sobie pytania: „kim jestem?” („*ore wa nani mo no da*”) i „jakiej jestem narodowości?” („*ore wa nani jin da*”), jednak wydarzenia fabularne poprzedza monolog wewnętrzny, który podważa możliwość znalezienia sensownej odpowiedzi: „Rasa, ojczyzna, naród, zjednoczenie, patriotyzm, integracja, pobratymcy, przyjaźń – mdli mnie od tych słów. – Władcy, represje, niewolnicy? Nie! Poddani – to brzmi lepiej. Agresja i dyskryminacja. Na czym ona polega? Wykluczenie, krew, mieszanie, czystość, solidarność”. Wokół tych pojęć narastają konflikty i rodzą się nieporozumienia, nie istnieje jednak proste rozwiązanie problemów, gdyż wizja wspólnego życia (*kyōsei*) jest dla wielu wyłącznie złudzeniem, potwierdzeniem „kosmetycznego” wymiaru polityki wielokulturowości.

Wieloetniczny i wielonarodowy obraz współczesnego świata znakomicie uchwycił Shunji Iwai (ur. 1963) w *Swallowtail Butterfly (Suwarôteiru, 1996)*³², 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 postindustrialny 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 spójności³³.

³² Tytuł oryginalny jest anglicyzmem, słowo *swallowtail* oznacza odmianę motyla – pазia królowej.

³³ Mimo obecności wielu języków, którymi posługują się bohaterowie filmu, nie dochodzi – co zaskakujące – do ich kontaminacji i hybrydyzacji. Mowa ojczysta pozostaje w zasadzie niezmieniona, choć przecież jest czymś dynamicznym, zwłaszcza w sytuacji, gdy wszyscy mają problem z komunikacją i posługują się łamaną japońszczyzną.

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 i przeciwujęć. 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 (Shiek Mahmud-Bey), Irańczyk Nihar, Chińczyk Feihong (Hiroshi Mikami). 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 nękani 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 pieniądзом 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 krajinę z pogranicza jawy i snu, w której urzeczywistniają się marzenia³⁴. 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*)³⁵. 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 wykorzystani i pozbawieni oparcia, żyją w przestrzeni pogranicznej, w zawieszaniu, jeszcze nie należą do nowego kraju, a już nie są związani z ojczyzną przod-

³⁴ Na konserwatywną wymowę ideologiczną filmu, powierzchowne potraktowanie problemów etnicznych oraz nadmierne skupienie się na egzotyczności na pokaz wskazuje Inuhiko Yomota w artykule *Stranger Than Tokyo: Space and Race in Postnational Japanese Cinema*, [w:] *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, red. J. Kwok Wah Lau, Philadelphia 2003, s. 76–89.

³⁵ Reżyser z upodobaniem stylizuje niektóre ujęcia na sceny z filmów Takashiego Miike i Quentin Tarantino.

ków. 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 świata³⁶.

Szansa na zbudowanie nowej tożsamości stanie się możliwa, jeśli zostanie przekształcona 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 wewnątrznie zróżnicowane, z wieloma dostępnymi sposobami życia. Dzisiejsze terytoria przestają być zamknięte i wyraźnie odgródzone od sąsiednich, przez co trudniej odróżnić „swoich” od „obcych”³⁷. 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 sieć³⁸.

Bibliografia

Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu*, Kraków 1975.

³⁶ Zob. Mika Ko, *op. cit.*, s. 36–37.

³⁷ Wolfgang Welsch, jeden z twórców koncepcji transkulturowości, wychodzi od krytyki sposobu myślenia w duchu Herdera, w którym przyjmuje się założenie, że poszczególne kultury żyją obok siebie, ale nie komunikują się wzajemnie, są bowiem samowystarczalnymi całościami, obawiają się obcych wpływów i skażenia ducha narodu. Zob. W. Welsch, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, s. 194–197.

³⁸ *Ibidem*, s. 203.

- Baskett M., *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu 2008.
- Befu H., *Hegemony of Homogeneity: An Anthropological Analysis of Nihonjinron*, Melbourne 2001.
- Burgess Ch., *Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan*, „Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies” 2004, <http://japanesestudies.org.uk/articles/Burgess.html>.
- Chapman D., *Discourses of Multicultural Coexistence (Tabunka Kyōsei) and the 'old-comer' Korean Residents of Japan*, „Asian Ethnicity” 2006, t. 7, nr 1, s. 89–102.
- Chapman D., *The Third Way and Beyond: Zainichi Korean Identity and the Politics of Belonging*, „Japanese Studies” 2004, t. 24, nr 1, s. 29–44.
- Eiji Oguma, *A Genealogy of Japanese Self-Images*, Melbourne 2002.
- Evans Braziel J., Mannur A., *Nation, Migration, Globalization: Points of Contentions in Diaspora Studies*, [w:] *Theorizing Diaspora: A Reader*, red. J. Evans Braziel, A. Mannur, Oxford 2003.
- Gerow A., *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema*, [w:] *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, red. L.E. Hein, M. Selen, Lanham 2003.
- Graburn N.H., Ertl J., *International Boundaries and Models of Multiculturalism in Contemporary Japan*, [w:] *Multiculturalism in the New Japan: Crossing the Boundaries Within*, red. N. Graburn, J. Ertl, R. Kenji Tierney, New York 2008, s. 1–31.
- Hall S., *Tożsamość kulturowa a diaspora*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 165–183.
- Heath S., *From Brecht to Film: Theses, Problems (On History Lessons and Dear Summer Sister)*, „Screen” 1975/76, t. 16, nr 4.
- Igarashi Y., *Mothra's Gigantic Egg: Consuming the South Pacific in the 1960s Japan*, [w:] *In Godzilla's Footsteps: Japanese Popular Culture Icons on Global Stage*, red. W.M. Tsutsui, M. Ito, New York 2008.
- Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity*, red. M. Weiner, New York 2008.
- Ko M., *Japanese Cinema and Otherness: Nationalism, Multiculturalism and the Problem of Japaneseness*, New York 2010.
- Ko M., *Takamine Go: a Possible Okinawan Cinema*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2006, t. 7, nr 1.
- Lie J., *Multicultural Japan*, Cambridge 2004.
- McCellan E., *Two Japanese Novelists: Sōseki and Tōson*, Tuttle Publishing, Boston 2004.
- McDonald K., *The Modern Outcast State: Ichikawa's Hakai*, [w:] *Kon Ichikawa*, red. J. Quandt, Toronto 2001, s. 141–154.
- Morris-Suzuki T., *Immigration and Citizenship in Contemporary Japan*, [w:] *Japan – Continuity and Change*, red. J. Maswood, J. Graham, H. Miyajima, London 2002, s. 163–178.
- Totman C., *Historia Japonii*, Kraków 2009.

- Transcultural Japan: At the Borderlines of Race, Gender, and Identity*, red. D. Blake Willis, S. Murphy-Shigematsu, New York 2009.
- Turim M., *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, Berkeley 1998.
- Welsch W., *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Cultures: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London 1999.
- Yomota Y., *Stranger Than Tokyo: Space and Race in Postnational Japanese Cinema*, [w:] *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, red. J. Kwok Wah Lau, Philadelphia 2003, s. 76–89.

Abstrakt

W najnowszych badaniach poświęconych kinematografiom narodowym zwraca się uwagę na zmianę, jaka zaszła w podejściu do tej problematyki, podkreśla się znaczenie transnarodowego charakteru produkcji filmowej i transkulturowy potencjał zawarty we współczesnych utworach. W rozdziale charakteryzującym dokonania japońskich reżyserów w ostatnim półwieczu wskazują na moment przejścia od monokulturowości do wielokulturowości oraz konieczność zmierzenia się z różnorodnością i obecnością mniejszości etnicznych. Mimo powierzchownej prezentacji złożonych procesów społecznych oraz stereotypowego spojrzenia na różnice kulturowe i kwestię dyskryminacji rasowej współczesne kino japońskie odzwierciedla zasadnicze problemy związane z tożsamością narodową w epoce postępującej globalizacji. Przedmiotem analizy są przede wszystkim filmy poświęcone trzem mniejszościom: pariasom (*burakumin*) – wykluczonym z dawnego systemu kastowego, mieszkańcom Okinawy oraz Koreańczykom. Na płaszczyźnie metodologicznej punktem odniesienia są najnowsze koncepcje antropologiczne, socjologiczne i filmoznawcze, których autorzy charakteryzują japońskie rozumienie wielokulturowości (m.in. Tessa Morris-Suzuki, Mika Ko, John Lie, David Chapman, Chris Burgess).

Słowa kluczowe: kultura japońska, film, wielokulturowość, mniejszości etniczne.

Us and Them: Multiculturalism in Japan

Abstract. In recent studies devoted to national cinemas, a lot of attention is paid to the change that has taken place in the approach to this issue, emphasizing the importance of trans-national nature of the film and trans-cultural potential inherent in modern works. In the chapter characterizing the achievements of Japanese filmmakers in the last half-century, I point out the transition from monoculturalism to multiculturalism and the need to deal with the diversity and the presence of ethnic minorities. Despite the superficial presentation of complex social processes and stereotypical view of the cultural differences and the issue of racial discrimination, contemporary Japanese cinema illustrates the key issues related to national identity in an era of increasing globalization. The analysis focuses on films presenting three

minorities: pariahs (burakumin) – excluded from the old caste system, the people of Okinawa and the Koreans. The methodological points of reference are the latest concepts in anthropology, sociology and film studies, whose authors characterize the Japanese understanding of multiculturalism (including Tessa Morris-Suzuki, Mika Ko, John Lie, David Chapman, Chris Burgess).

Keywords: Japanese culture, cinema, multiculturalism, ethnic minorities.