

DEMITOLOGIZACJA DZIECIŃSTWA
TERAYAMY SHŪJIEGO NA PRZYKŁADZIE
JEGO UTWORÓW PARABIOGRAFICZNYCH

*Słońce spowija pola i ścina kwiaty
A my razem trzymamy się za ręce
Śpiewając piosnkę, powracając do domu
Przyjaciele z dzieciństwa, tu i tam
Ah! Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?*

Kim w rzeczywistości był Terayama Shūji? Nie ma chyba w historii współczesnej sztuki japońskiej drugiego takiego artysty, który wywoływałby równocześnie tyle samo głosów zachwytu, ile dezaprobaty. Trudno zakwalifikować jego sztukę do jednego konkretnego nurtu. Pytany o to, kim jest z zawodu, odpowiadał: „Mój zawód to Terayama Shūji”². Początkowo poeta, niejednokrotnie oskarżany o plagiat; następnie reżyser audycji radiowych, które określano jako demoralizujące i podburzające do rewolucyjnych zamieszek; założyciel alternatywnego teatru Tenjō Sajiki³, który występował wielokrotnie poza Japonią (w 1973 r. również w Polsce); reżyser prześląkniętych wątkami autobiograficznymi filmów, w tym wyróżnionego na Festiwalu w Cannes w 1975 r. obrazu *Wiejska ciucubabka*, który krytycy porównywali do wybitnego *Osiem*

¹ Słowa piosenki Kirishimy Noboru zatytułowanej *Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami*. Tłumaczenia wszystkich cytatów z języka japońskiego dokonałem samodzielnie, chyba że zaznaczono inaczej w przypisie.

² Na podstawie rozmowy z Morisaki-Terayamą Henrikku przeprowadzonej dnia 29 lipca 2012 r.

³ Tenjō Sajiki – zespół teatralny założony przez Terayamę w 1967 r. Sama nazwa jest jawnym odniesieniem do słynnego francuskiego arcydzieła filmowego *Komedianci* (*Les Enfants du paradis*, 1945) w reżyserii Marcela Carne’a. Japońskie tłumaczenie tego filmu to *Tenjō sajiki no hitobito*. Nazwę teatru Terayamy w języku polskim tłumaczy się, między innymi jako: Dzieci Niebios, Dzieci Paradyzu, Na Jaskółce. Wszystkie te tłumaczenia wydają się poprawne, gdyż francuskie słowo *paradis* może oznaczać nie tylko niebiosy, ale także teatralny paradyz, czyli najwyżej położoną i najbardziej wysuniętą część widowni w teatrze, na której dostępne są najtańsze bilety wstępu. Terayama często żartował, że w zamierzeniu jego teatr miał być *undergroundowy*, tak więc wymyślona przez niego nazwa zespołu jest absurdalna. W artykule zdecydowałem się na pozostanie przy oryginalnej, japońskiej nazwie.

i pól Federico Felliniego; krytyk i teoretyk teatralny, propagator idei teatru performatywnego, realizator między innymi głośnego happeningu *Nokku* (*Stuk puk*, 1975), który zakończył się interwencją służb porządkowych; fotograf, eseista, grafik, zapalczywy miłośnik wyścigów konnych i niezmordowany hazardzista; z jednej strony kinoman wzruszający się do łez przy starych amerykańskich melodramatach, takich jak *Casablanca* czy *Pożegnalny walc*, z drugiej agitujący do rewolucji seksualnej twórca psychodelicznych przedstawień bazujących na teorii teatru okrucieństwa Antoine'a Artauda. Imponujące jest to, że w ciągu niespełna 50 lat życia, w tym wielu lat walki z chorobą nerek i wątroby, udało mu się działać na tak różnych polach artystycznych. Nie było chyba w historii współczesnego dramatu i teatru japońskiego drugiego takiego twórcy, który, choć stale manipulował widzem, zacierając granicę między prawdą a fikcją, tak wiele mówiłby o sobie samym. Motywy autobiograficzne są niezwykle istotne przy badaniu twórczości Terayamy. W sylwetce kreowanych przez niego bohaterów, zarówno dramatycznych, jak i filmowych, można dopatrzeć się wielu epizodów przeniesionych z jego dzieciństwa.

W niniejszym artykule opisałem najważniejsze wydarzenia z życia Terayamy – począwszy od narodzin, poprzez dzieciństwo, okres dojrzewania, aż do momentu jego wstąpienia na uniwersytet. Znajomość życiorysu twórcy, choć wiele faktów do tej pory pozostaje owianych tajemnicą, jest kluczem do interpretacji jego dzieł. Większość metafor, którymi operuje japoński reżyser, wiąże się z jego młodzięcymi przeżyciami, w tym z doświadczeniem wojny, utratą ojca i długą rozłąką z matką, a także z głęboką fascynacją kinematografią i literaturą. Naturalnie, aby w pełni odczytać i zrozumieć sztukę twórcy, oprócz wspomnień z dzieciństwa, trzeba również wziąć pod uwagę ówczesne wydarzenia mające miejsce w Japonii, nastroje społeczne oraz kondycję sztuki. Eksperymenty na różnych polach artystycznych, takich jak: poezja, audycje radiowe, teatr, kino, wynikają z możliwości doboru odpowiedniego przekaznika, który w lepszy sposób trafił do odbiorcy. Wymieniając kolejno: książka, odbiornik radiowy, scena teatralna, taśma filmowa – wszystkie one wskazują, jak sztuka Terayamy ewoluowała, a z nią również wymogi i oczekiwania japońskiego odbiorcy.

W artykule postanowiłem oprzeć się w dużej mierze na fragmentach parabiograficznego utworu Terayamy *Dareka kokyō no omowazaru* (*Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?*, 1968), który uznaje się za klucz do interpretacji wielu jego dzieł. Oddzielając prawdziwe fakty od zmyślonych historii, chciałem w pewien sposób zdemitologizować kreowany przez niego świat i występujących w nim bohaterów. Począwszy od spraw najbardziej fundamentalnych, już data narodzin Terayamy budzi pewne wątpliwości. Pierwsza, którą przyjmuje się za oficjalną, to 10 grudnia 1935 r., w *ko-seki* (japońskim rejestrze rodzinnym) widnieje natomiast data 10 stycznia 1936 r. Ta drobna różnica czasowa miała być spowodowana tym, że ojciec Terayamy – Hachirō miał w tym okresie dużo pracy, a opiekująca się noworodkiem matka Hatsu nie miała czasu, aby wybrać się do biura rejestracji narodzin. Dwudziestodwuletni

Terayama, pisząc *Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?*, wykorzystał ten fakt w celu zmylenia i zmanipulowania czytelnika.

W drugiej części artykułu skupiłem się natomiast na relacjach Terayamy z jego matką Hatsu, które ten opisał w utworze *Iede no osusume (Poradnik domowego uciekiniera, 1963)*. Przywiązanie do niej, o charakterze wręcz edypalnym, jest stałym motywem pojawiającym się w jego twórczości. Bohater w twórczości Terayamy nieustannie próbuje uciekać od swojej matki, niejednokrotnie dopuszczając się nawet morderstwa. W artykule opisałem dwuznaczną relację Terayamy i Hatsu, zwracając szczególną uwagę na koncepcję *amae* i motyw kleptomaniński, związany z przywłaszczeniem sobie obcej kobiety, która mogłaby wejść w rolę matki.

Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami? jako quasi-autobiografia – pomiędzy prawdą a fikcją

Na początku pierwszego rozdziału zatytułowanego *Gwizdek parowy* Terayama pisze:

Urodziłem się 10 grudnia 1935 roku na małym dworcu w prefekturze Aomori⁴. Aczkolwiek, w rejestrze rodzinnym widnieje data 10 stycznia 1936 roku. Próbując ustalić przyczynę mojej trzytygodniowej nieobecności na świecie, matka żartobliwie mówiła: „Urodziłeś się w pędzącym pociągu, zatem dokładny czas i miejsce urodzenia są niejasne”. Podobno miało to być wtedy, gdy mój ojciec – policyjny detektyw – był na służbie. Mimo to opowieść o moich narodzinach w pędzącym pociągu nie była prawdziwa. Przecież w grudniu na północy Honshū⁵ jest przeroźliwie zimno, a ówczesne pociągi parowe nie były jeszcze ogrzewane. Nie wydaje się możliwe, żeby kobieta bezpośrednio przed porodem wsiadła do takiego pociągu. Mimo to słowa „urodzony w pędzącym pociągu”, brzmiące niczym bajkowa opowieść o mnie, stały mi się bardzo bliskie. Opętany myślą o włóczędze, mówiąc o sobie, zawsze dodawałem: „No bo przecież w końcu pociąg to moja rodzinna kraina”.

Ojciec czytywał „Japoński Dziennik Informacyjny”⁶. Pracował w policji, ale był uzależniony od alkoholu. Kiedy wracał do domu, prawie w ogóle się nie odzywał, a na mnie nie zwracał właściwie uwagi. Z przesadną gorliwością podchodził tylko do własnej pracy. Na przykład kiedyś bez zahamowań napłul w twarz zaaresztowanemu pod zarzutem przestępstwa urzędniczego profesorowi uniwersytetu. Bardzo lubiłem należący do ojca pistolet zawieszony na ścianie naszego jednorodzinnego domu. Jedynymi świadkami jego wystrzałów były wrzosowiska. Przykuwał on bacznie moją uwagę, o wiele bardziej niż jakakolwiek książka. Ojciec czasami rozkładał go na części pierwsze, czyścił, a następnie brał cel na muszkę. Zdarzało się też, że mierzył w moją pierś, a czasem

⁴ Aomori – terytorialna jednostka administracyjna w regionie Tōhoku, jej stolicą jest miasto Aomori.

⁵ Honshū – największa z czterech głównych wysp Japonii.

⁶ Japońska nazwa Nihon shūhō – lokalna gazeta, która ukazywała się przez krótki czas. Brak bardziej szczegółowych informacji.

w pokryte śniegiem wrzosowiska. Nie zapomnę jednak pewnej nocy, kiedy po przeczyszeniu pistoletu, niby dla żartu, skierował lufę w stronę *kamidany*⁷ i zamarł w bezruchu. Prerażona matka pobladła i wytrąciła mu pistolet z ręki, pytając drżącym głosem, co on wyczynia. *Kamidane* zdobyło bowiem umieszczone pośrodku zdjęcie cesarza (...)⁸.

Utwór *Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?* nie bez przyczyny nosi podtytuł *Jjoden rashikunaku* (Niekoniecznie autobiografia). Czytelnik powinien na wstępie przyjąć do wiadomości, że granica pomiędzy prawdziwymi zdarzeniami a podkoloryzowanymi czy wręcz zupełnie zmyślonymi została całkowicie zatarta. Autor mitologizuje przestrzeń, najbliższe osoby z otoczenia i samego siebie. Jego sposób narracji jest nie tylko wyrazem tęsknoty za stronami rodzinnymi, ale również próbą rozliczenia się z własną przeszłością, symbolicznym powrotem do korzeni. Zacieranie czy naganianie historii w pewnych fragmentach nie było jednak całkowicie świadome i celowe. Część opowieści z okresu dzieciństwa Terayama słyszał od swojej matki Hatsu, która z kolei sama miała skłonności do przeinaczania faktów, zarówno tych dotyczących bezpośrednio jej, jak i syna. Terayama miał podobno poznać swoją prawdziwą datę urodzin dopiero, kiedy był już dwudziestokilkuletnim mężczyzną⁹. Tym samym odbiorca powinien traktować niektóre opisane czy sfilmowane historie bardziej jako zlepek surrealistyczno-abstrakcyjnych obrazów aniżeli rzetelne notki autobiograficzne. Wspomniana we fragmencie opowieść o porodzie w pociągu jest jednym z przykładów takiej mitologizacji. Zainspirowany przez matkę Terayama często używał motywu pędzącego pociągu w swoich dziełach. Pociąg zdaje się symbolizować między innymi dynamiczny ruch, rewolucyjny postęp, zawieszenie w pewnej nieokreślonej przestrzeni. Podobną metaforę można zauważyć w kilku fragmentach utworu *Rongu guddobai* (*Long goodbye*, 1954), które chciałbym w tym momencie przytoczyć, gdyż w pewien sposób korespondują one z rozdziałem *Gwizdek parowy*.

Jeśli szyny są jak rozpalona krew, to pędzący pociąg parowy kiedyś przejedzie prosto przez serce.

(...) Matka zwariowała. Gwizdek parowy oszalał. Po przekręceniu zaworu rozległ się nagle dźwięk sygnału do odjazdu. Fu-fuuu! W każdym miejscu zamontowano urządzenie, które odmierza odstępy pomiędzy każdym kolejnym fu-fuuu! Niecierpliwość i pogłos. Teoria rewolucji a bieg długodystansowy. Pospieszany rozkładem odjazdów, który wręczyła mi matka, słyszę, jak dociera do mnie ów odgłos! Wydobywający się jak magma podczas erupcji wulkanu świst gwizdka parowego, świadka naszej historii (...).

(...) Mój dom rodzinny, całe jego wyposażenie meblowe, a nawet buddyjski ołtarzyk, matka, ojciec – wszystko jest uwięzione w tunelu porośniętym gęstą trawą, którym prze-

⁷ *Kamidana* – „półka bogów”, domowy ołtarzyk będący miniaturą shintoistycznego chramu.

⁸ Terayama Shūji, *Dareka kokyō wo omowazaru*, [w:] *idem, Chikuma Nihonbungaku*, Tokio 2007, s. 11–13.

⁹ Na podstawie rozmowy z Morisaki-Terayamą Henrikku przeprowadzonej dnia 29 lipca 2012 r.

jeżdżają pociągi lokalnych linii. Kiedy dźwięk fu-fuuu przedostaje się przez tunel, slychać lkanie. Zawieszony w nieznaney przestrzeni, w której trudno dostrzec nawet pola ryżowe, pociąg parowy – to właśnie mój dom!

(...) Zatem jedźmy pociągiem 'A'. Jeśli się nie uda, to biegnijmy. Ściskając w rękę spoielaly horyzont, pędźmy ku świetlistej zagładzie światła! (...) ¹⁰

Terayama nie wskazuje precyzyjnie konkretnego miejsca na mapie Japonii, które identyfikowałby ze swoim rodzinnym miastem. Wskazuje raczej na teren prefektury Aomori, traktując go jako sferę *sacrum*. Potrzeba odnalezienia własnej tożsamości stanie się jednym z głównych impulsów tworzenia dzieła artystycznego. Pociąg parowy jest symbolem łączności z miejscem odwiedzanym w przeszłości. W filmie *Wiejska ciuciubabka* urośnie natomiast już do symbolu wejścia w dorosłość, popędu płciowego i ucieczki z niesłubną ukochaną od próbującej zniewolić swego syna zaborczej matki.

Terayama w swoich utworach bardzo wyraźnie rozgranicza takie pojęcia, jak *kuni* – kraj, *wagakuni* – nasz kraj, *sokoku* – ziemia przodków czy *kokyō* – strony rodzinne. Słowa jednego z jego najsłynniejszych utworów poetyckich *tanka*¹¹ opublikowanego w kwietniu 1956 r. są następujące:

*Matchi suru tsukanoma
umi ni kirifukashi
misutsuru bodo no
sokoku wa ariya*

*Zapaliłem zapalke
nad brzegiem morza.
Czy mam ojczyznę, której
mógłbym poświęcić życie?*¹²

Utwór poetycki w wydaniu Terayamy przywodzi na myśl kadr filmowy. Podobnie Steven Ridgely w swej książce *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji* doszukuje się odwołania do kinematografii, nawiązując do ostatniej sceny ze słynnego filmu *Casablanca*, i wypunktowuje poszczególne motywy: krótki moment zapalenia zapalki, gęstą mgłę i pytanie o wartość poświęcenia się dla ojczyzny¹³. Warto tutaj zaznaczyć, że Terayama był patriotą, czego wyraz daje między innymi w swoim pierwszym pełnometrażowym filmie *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulice!* Stronił jednak od spraw politycznych, otwarcie krytykował protesty studenckie na Uniwersytecie Tokijskim w latach 1968–1969, uważając, że to sztuka powinna być wyrazem buntu, a nie agresywna postawa wobec rządu¹⁴. Wyrazem patriotycznych uczuć jest również wspomniany wiersz *tanka*. Niezależnie od tego, na ile trafny jest w jej przypadku trop filmowy, Terayama zdaje się pisać o problemie odnalezienia

¹⁰ Terayama Shūji, *Rongu guddobai*, [w:] *idem, Chikuma Nibonbungaku...*, s. 378, 380, 381, 385.

¹¹ *Tanka* – jedna z najstarszych form poezji japońskiej powstała około VI wieku. Metrum *tanki* to 5–7–5 sylab (pierwsza część) i 7–7 sylab (druga część).

¹² Terayama Shūji, *Mglisto wokolo*, tłum. M. Tsuda, „Terayama Shūji Kenkyū” 2013, t. 6.

¹³ S. Ridgely, *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shūji*, Minnesota 2010, s. 6–11.

¹⁴ Na podstawie rozmowy z Morisaki-Terayamą Henrikku z dnia 29 lipca 2012 r.

własnej tożsamości, identyfikowania się z jakąkolwiek kulturą, nawet regionalną, w obliczu gwałtownego procesu globalizacji. *Kuni* oraz *wagakuni* mogłyby w tym zestawieniu symbolizować Japonię jako wspólnotę, *sokoku* – małą ojczyznę reprezentowaną przez krainę Aomori i wreszcie *kokyō* – jako wypunktowane miejsca z okresu dzieciństwa. Łącznik między tymi trzema wymiarami stanowiłby u Terayamy wspomniany pędzący pociąg.

W utworze *Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?* uwagę czytelnika przykuwa opis relacji pomiędzy ojcem a matką. Terayama nie zdążył ojca właściwie poznać, ponieważ ten wyruszył w 1941 r. na front, gdzie zmarł na dyzenterię. Obraz chłodnego, wyrachowanego człowieka pozostał jednak w dziecięcej świadomości. Utrata ojca, mimo że nie mógł w nim znaleźć oparcia, z pewnością wywołała u dziecka psychiczny wstrząs i tym bardziej pogłębiła pragnienie bliskiego kontaktu z matką. O swoim dzieciństwie i atmosferze domowej Terayama pisze dobitniej w kolejnym rozdziale zatytułowanym *Wody płodowe*.

(...) Trudno mi mówić o moim dzieciństwie, ponieważ niewiele pamiętam. Zdarza się jednak, że kiedy idę po raz pierwszy jakąś ulicą, nagle odnoszę wrażenie, jakbym już kiedyś nią przechodził w przeszłości... Te ustawione wzdłuż bocznej ulicy budynki oświetlone promieniami słonecznymi... Idąc drogą, wzdłuż której kwitną rdestowce oraz wiśnie, czuję, że faktycznie już kiedyś przechadzałem się tędy i zastanawiam się, czy nie było to, zanim przyszedłem na świat. Nie dawała mi spokoju pewna obawa, a zarazem niewysłowione oczekiwanie, że skoro jest to droga, którą znałem jeszcze przed urodzeniem, to nieważne, ile przejdę, prędzej czy później doprowadzi mnie ona do dnia moich narodzin. Obawa ta wynikała zapewne stąd, że JA obecny mam taki sam cel jak JA z poprzedniego wcielenia: dotrzeć do miejsca naszego spotkania.

Moja matka miała trzy imiona: Hatsu, Hide i Hideko. Była nieślubnym dzieckiem Kametarō¹⁵ – najstarszego syna z rodziny Sakamoto, pracującego swego czasu jako operator filmowy; miał między innymi smykałkę do języków obcych i zajmował się tłumaczeniem napisów do filmów amerykańskich. Był mężczyzną o wysokiej i smukłej sylwetce, miał opinię niepoprawnego kobieciarza, a chępił się podobieństwem do Louisa Jouveta. Pewnego razu ojciec Kametarō nakrył go, gdy ten dobierał się do pokojówki. Kiedy – jak się wkrótce potem okazało – zaszła w ciążę, natychmiast została zwolniona. Rok później, po urodzeniu dziecka owinęła je w papier gazetowy i porzuciła w polu pszenicznym w pobliżu domu rodziny Sakamoto. Dołączyła kartkę z napisem: „Zwracam to, co było mi dane”. Płacz porzuconego na polu dziecka rozlegał się po całej okolicy. Tym dzieckiem była właśnie Hatsu, moja matka. Kametarō, zapytany przez swego ojca, czy to jego dziecko, zaprzeczył. Bronił się jedynie tym, że pokojówka miała wielu mężczyzn i nie można było ustalić ojcostwa. Hatsu została zatem oddana na wychowanie do rodziny rybackiej. Jednak przybrany ojciec pięć dni w tygodniu spędzał na połowie ryb, a matka pod jego nieobecność sprowadzała do domu różnych mężczyzn. Tak oto Hatsu opowiadała o tym po latach: „Zdarzało się nawet, że byłam zostawiana w kołysce na dwa, nawet trzy dni bez żadnej opieki. Na macie *tatami*¹⁶ leżała moja ukochana lalka. Wychyla-

¹⁵ W oryginalnym tekście celowo użyty został błędny zapis imienia.

¹⁶ *Tatami* – tradycyjna mata japońska, używana do pokrywania podłogi.

lam się z kolyski i chciałam ją chwycić, wyciągałam rączkę, ale nie mogłam dosięgnąć. To jest niezatarte wspomnienie z mojego dzieciństwa”.

Moja matka przechodziła adoptowana z rąk do rąk: a to do rybackiej rodziny, a to do właścicieli *ryokan*¹⁷ na tyłach miasta, a to do bezdzietnego biurokraty, aż osiągnęła wiek szkolny. Nie mając żadnych przyjaciół, spędzała czas samotnie. W napadzie złości potrafiła poparzyć najbardziej lubianą w klasie dziewczynkę, przykładając jej rękę do gorącego piecyka. Zdarzyło się też, że pewnego razu coś ukradła. Wcale tego nie chciała, ale zrobiła to tylko dlatego, że nie cierpiała ludzi, którzy mieli wszystko i chcieli jeszcze więcej.

Można powiedzieć, że zmiana imienia na Hideko była próbą jej ucieczki od wspomnień z czasów szkolnych, a także w pewnym sensie zemstą za to, że została urodzona. W moim domu doskwierała bieda i brakowało rodzinnego ciepła. Czasami można było dostrzec światełko niczym blask świetlika, ale moi rodzice nigdy ze sobą nie rozmawiali, więc nawet te delikatne przebliski nie były w żadnym wypadku symbolem szczęścia, a raczej czegoś chłodnego, ostyłego, czegoś doszczętnie wypalonego. Inaczej mówiąc – symbolem nienawiści (...)¹⁸.

Historia o porzuceniu małej Hatsu budzi pewne wątpliwości. Sam Terayama przyznawał później w rozmowach, że jego matka opowiadała niektóre historie z własnego życia, tak jakby były wyjęte z baśniowego świata. Owo pole pszeniczne miało znajdować się w pobliżu kina, które prowadził brat ojca Hatsu. Jest to nieprawda, ponieważ kino (o nazwie Kabukiza¹⁹) jeszcze wówczas nie istniało. W rejestrze *koseki* nie ma również żadnego dowodu na to, że Hatsu przechodziła ciągle z rąk jednej rodziny do drugiej. W rzeczywistości prawdą jest, że w przeddzień drugich urodzin została oddana do rodziny mieszkającej blisko morza, mimo że Kametarō formalnie przyznał się do ojcostwa. Po śmierci ojca w rodzinie zastępczej dziewięcioletnia Hatsu ponownie została wpisana do rejestru rodziny Sakamoto²⁰.

Zmyślona historia była prawdopodobnie wynikiem nienawiści dziewczynki do rodziny Sakamoto, od której nie zaznała prawdziwej miłości. Symboliczny motyw porzucenia dziecka przez matkę powracający w dziełach Terayamy będzie zatem najprawdopodobniej odnosił się do losów Hatsu.

Ojca natomiast Terayama opisuje w bardzo negatywnym świetle. W rzeczywistości nie był on alkoholikiem, a przynajmniej tak twierdziły osoby z jego otoczenia²¹. Trudno jest też mieć pewność co do pamięci zaledwie kilkuletniego dziecka. Zresztą Terayama nigdy nie uczynił ojca bohaterem swoich utworów. Pozostał w jego pamięci jako smutne wspomnienie okresu dzieciństwa.

¹⁷ *Ryokan* – tradycyjna japońska gospoda świadcząca usługi noclegu i wyżywienia dla podróżujących.

¹⁸ Terayama Shūji, *Dareka kokyō...*, s. 13–16.

¹⁹ Kabukiza – kinoteatr w miejscowości Aomori, ważny ośrodek sztuki filmowej i kulturalnej w tamtym czasie.

²⁰ O. Tarō, *Terayama Shūji. Sono shirarezaru seishun*, Tokio 1997, s. 14.

²¹ *Ibidem*, s. 33.

Kolejnym tragicznym momentem w życiu Terayamy po śmierci ojca był amerykański nalot na miejscowość Aomori²² w 1945 r., który został opisany w następujący sposób:

28 lipca 1945 roku zbombardowano miasto Aomori. Zginęło około trzydziestu tysięcy ludzi. Uciekając z mamą przed gradobiciem bomb, cudem nie odnieśliśmy żadnych obrażeń. Następnego ranka, gdy poszliśmy na zgliszcza, tu i ówdzie widać było martwe, spalone ciała. Moja mama na widok pogorzeliśka dostała torsji. Naprzeciwko naszego mieszkania stał dom burmistrza miasta, pana Kanidy Minoru, który mieszkał z dwiema córkami. Nazywałem je Czerwona i Niebieska. Czerwona miała dziewiętnaście, a może dwadzieścia lat i zawsze chodziła w czerwonym płaszczku. Pomiędzy domem pana Kanidy a domem państwa Kamiya płynęła rzeczka o szerokości jednego metra, a w jej nurcie unosiło się twarzą do góry spalone ciało jakiejś dziewczyny. Zapewne otoczona przez płomienie, nie mogąc znieść żaru ognia i dymu, wskoczyła do rzeki, ale nie mogła już złapać oddechu i zmarła. Twarz miała całą spaloną, zarys sylwetki był wyraźny, ale od szyi w dół ciało było zwiotczałe i nabrzmiałe wodą. W ręce trzymała zawiniętą w *furoshiki*²³ rączkę rakiety do tenisa, tak jakby to był jakiś cenny przedmiot. Gdy zobaczyłem martwe ciało, natychmiast pomyślałem, że to na pewno musi być Czerwona. Od razu przypomniał mi się obraz piekła, który widziałem jako dziecko w świątyni buddyjskiej. Widać było na nim jedną zostawioną samotnie w tyle osobę. Ponury obraz spalonych doszczętnie pól. Rozrzucone dookoła martwe ciała spieczonych ziemi. Nalot poprzedniej nocy przypominał olśniewający pokaz fajerwerków. Wszyscy i wszystko zmienia się we wspomnienia. Również to, że ja przeżyłem, stanie się zaledwie wspomnieniem.

Pierwszy obraz piekła widziałem w wieku pięciu lat. Było to w tygodniu *higan*²⁴. W nagrodę za wyrecytowanie wszystkich siedmiu kwiatów jesieni, czyli: lespedezy, goździka, kozłka, opornika latkowatego, astra, trawy pampasowej, rozwaru wielkokwiatowego, moja matka zabrała mnie do świątyni buddyjskiej, aby pokazać mi obraz piekła. Na starym obrazie widać było niezliczone ilości piekieł buddyjskich²⁵ i, przyglądając się im dłuższy czas, nie mogłem się otrząsnąć. Sądzę, że trzema największymi piekami mojej młodości były: widok dwóch czerwonych koszul i czterech nóg wystających z *futon*²⁶ przy dwudziestowatowej żarówce, która oświetlała je w ciemnym pokoju w księżycową jasną noc, gdy mój ojciec miał iść na front. Drugim piekiem był wspomniany obraz w świątyni buddyjskiej, a trzecim piekiem bombardowanie Aomori. Nie wiem jednak, z jakiego powodu najokrutniejsze z tych trzech wspomnień, czyli nalot, najbardziej zatarło się w mojej pamięci. Do diabła, dlaczego postać rozcinanej, krzyczącej w agonii

²² Aomori – miasto w Japonii, ośrodek administracyjny prefektury Aomori.

²³ *Furoshiki* – chusta z materiału, o różnych rozmiarach, służąca w Japonii tradycyjnie do owijania, pakowania i przenoszenia różnego rodzaju przedmiotów.

²⁴ *Higan* – święto buddyjskie obchodzone w dniu przesilenia podczas równonocy wiosennej i jesiennej.

²⁵ Ilość i rodzaje piekieł opisane są w sutrach buddyjskich. W tekście *Abhidharma-kośa* (*Skarbiec Abhidharmy*) główną grupę piekieł określa się jako osiem wielkich lub osiem gorących piekieł.

²⁶ *Futon* – rodzaj cienkiego bawełnianego materaca do spania.

kobiety (skądinąd identycznej jak moja matka), oddzielającej na obrazie dwa różne rodzaje piekiel, bardziej mnie przerażała niż śmierć ludzi, którą widziałem na własne oczy²⁷.

W powyższym fragmencie opisano wiele nieprawdziwych wydarzeń. Liczba osób uznanych za zmarłe bądź zaginione w wyniku bombardowania miasta w rzeczywistości wyniosła 740. Nie istniał wspomniany w tekście burmistrz ani jego córki. Niektóre błędy mogą wynikać z nieświadomości Terayamy, ale, biorąc pod uwagę jego skłonność do przeinaczania faktów, chodziło mu bardziej o twórcze fałszowanie historii, bo pozwalało mu to na przeżywanie przekształconej przeszłości.

Hatsu również opisała bombardowanie Aomori w swoim pamiętniku *Haba no botaru* (*Mateczyny świetlik*, 1985), a jej wspomnienie częściowo pokrywa się z relacją Terayamy. Według niej w dzień po nalocie miała odbywać się akcja rozdawania żywności. Hatsu wspomina, że w trakcie czterokilometrowej wyprawy po jedzenie musiała chronić siebie i dziecko przed kolejną serią wystrzałów z wrogich samolotów²⁸. Ogawa Tarō, autor książki *Terayama Shūji. Sono shirarezaru seishun* (*Nieznane dzieciństwo Terayamy Shūji*), twierdzi, że także w jej opisie jest sporo fikcji. Drugiego dnia nie było już podobno żadnego nalotu.

Niedługo po wydarzeniach z Aomori Stany Zjednoczone rzuciły bomby atomowe na Hiroshimę i Nagasaki, a Japonia podpisała akt bezwarunkowej kapitulacji. Terayama kontynuuje swoje wojenne wspomnienia w rozdziale *Radiowe orędzie cesarza do narodu japońskiego*:

Raptem miesiąc po nalocie na Aomori skończyła się wojna. Było to tak niespodziewane, że nie miałem pojęcia, jaki był jej rezultat. Stałem na spalonej ziemi, gdy wtem z radia rozległ się głos cesarza. W przepoconej ręce ścisnąłem dopiero co schwytaną cykadę, której cichnący głos, tak jakby z trudem łapała resztki powietrza, dochodził aż do mojego serca. Potem zastanawiałem się, w której właściwie ręce ją trzymałem, w lewej czy prawej, ale nie mogłem sobie tego przypomnieć. Często ludzie pytali się, gdzie 15 sierpnia 1945 roku wysłuchałeś orędzia cesarskiego? Padaly różne odpowiedzi. Nauczyciel zapytał: „A ty gdzie słuchałeś?” Brzmiało to prawie tak, jakby zapytał, gdzie umarłem. W rzeczywistości jednak w tym krótkim momencie, kiedy przekraczamy jakąś barierę, jak tę między życiem a śmiercią, nie mamy wrażenia, że dokonuje się przełom. Niezależnie, czy byłby to Ishibashi, który odpowiedziałby: „Panie profesorze, gdy rozległ się głos z radia, byłem w toalecie”, czy Kamakiri, który tuż przed orędziem zginął w nalocie, żadna z odpowiedzi nie mogła odzwierciedlać ich poglądów na temat wojny czy pokoju. Nie miało znaczenia, gdzie się wtedy przebywało. W głębi dziecięcej duszy czułem, jakby czas zaczął przemijać między ludźmi w zupełnie inny sposób i że z pewnością ta sama historia już nigdy się nie powtórzy.

Gram w chowanego,
Jestem szukającym.
Zakrywam oczy w skrytce pod schodami.

²⁷ Terayama Shūji, *Dareka kokyō...*, s. 23–25.

²⁸ H. Terayama, *Haba no botaru*, Tokio 1985, s. 30–38.

Gdy je zakrywam, czuję, jak w świecie poza mną upływa bezpowrotnie parę lat.
Czy już? – na mój chłopięcy sopran odpowiada –
Już – męski, silny głos dorosłego.

Zawsze byłem szukającym i ciągle próbowałem zmniejszyć różnicę czasu między chowającymi się a mną. Historia, dla mnie zawsze brutalna, nie pozwalała mi pozbyć się nawyków chłopca z podstawówki.

– *Shūji!* – zawołała Tomura Yōko. Była to dziewczynka o dużych oczach, którą znałem z lekcji kaligrafii. – Wojna się skończyła.

– No i teraz mam się przenieść, do Komagi.

– Tobie też się nie udało?

– Co? – Tomura Yōko umilkła i zaśmiała się.

– Podobno ktoś widział, jak nauczyciele Hamada i Suzuki robią TO ze sobą – jej głos wypełniało poczucie winy, tak więc od razu domyśliłem się, że chodzi o seks.

– Ale gdy robią TO dorośli, to jest to podobno nieczyste. Trzeba robić TO, dopóki jest się dzieckiem – powiedziałem z wymuszonym, dwuznacznym uśmiechem na twarzy. Tomura Yōko słynęła ze swojej ciekawości i zupełnie jakby pierwszy raz była w zoo, zapytała:

– A ty, nie chciałbyś spróbować?

Odpowiedziałem, że naturalnie chcę spróbować, ale wynikało to bardziej z chęci popelnienia czegoś niedozwolonego niż z zainteresowania płcią przeciwną.

– Ej, jak nie spróbujemy, to wiele stracimy – powiedziała Yōko.

Oboje mieliśmy wtedy po dziesięć lat.

– No to kiedy?

– Teraz.

– Teraz, ale gdzie?

– W toalecie – wskazała Yōko.

W nadpalonym przypominającym barak budynku szkolnym toalety odznaczały się solidną drewnianą konstrukcją.

– Na końcu tamtego korytarza jest toaleta dla personelu. Idź tam pierwszy i poczekaj na mnie, zaraz do ciebie dołączę.

Tak jak mi powiedziała, poszedłem do toalety pierwszy, zamknąłem drzwi od środka i czekałem. Z niepokojem rozpiąłem guzik od spodni. Kiedy spojrzałem w dół, doszedłem do wniosku, że mój penis nie może się równać długością z pistoletem mojego ojca. Miałem zaledwie dziesięć lat, a robiłem już tak odważne rzeczy. Oparłem się o ścianę i czekałem na Yōko. Czekałem dziesięć, może dwadzieścia minut, ale miałem wrażenie, jakby czas na zewnątrz tego pomieszczenia upływał z zupełnie odmienną prędkością. Wkrótce usłyszałem odgłos zbliżających się kroków. Ze zdenerwowania ledwo mogłem powstrzymać drżenie nóg. Wziąłem głęboki oddech i rozwarłem szeroko oczy. Nagle drzwi się otworzyły. Do toalety wszedł nauczyciel muzyki, pan Toda.

– O! A ty co tutaj robisz? – powiedział uniesionym głosem.

Nie czekając na reprimendę, wyleciałem z toalety jak z procy. Na zewnątrz zobaczyłem rozprzestrzeniające się na całej szerokości nieba kłębiaste chmury kierujące się w stronę szkoły. I właśnie w tym momencie poczułem, jak czas się zatrzymał, a chmury jakby wyciągały ręce w moją stronę. Tomura Yōko. Czy zgodnie z obietnicą przysłała

potem do toalety? Czy może chciałaś tylko ze mnie zażartować? Nie było mi dane się tego dowiedzieć, ponieważ następnego dnia przenosiłem się już do Komagi.

Od tamtych wydarzeń minęły dwadzieścia dwa lata. *Czyję mocny powiew pocięchy muskająca moje rozjaśnione czoło, nieczym powiew wiosny, który ożywia nadzięgie starców. Kim jest ten człowiek, którego wzniosły język powiedział rzeczy, jakich nie można usłyszeć od byle kogo?*²⁹

I tak zaczęła się moja wojna...³⁰.

W przytoczonym rozdziale po raz pierwszy pojawia się bardzo istotny motyw w twórczości Terayamy – gra w chowanego. Symbolizuje ona poszukiwanie własnej tożsamości, powrót do własnego „ja” z okresu dzieciństwa. Terayama przyznawał wielokrotnie, że, bawiąc się w chowanego, czuł, jak w momencie zamykania oczu przechodzi jakby do innej rzeczywistości. W grze nie chodziło o odnalezienie pozostałych zawodników, raczej o odkrywanie siebie – swoich ukrytych słabości, lęków, marzeń czy pragnień. Częste konfabulacje świadczą o ucieczce przed samym sobą. Innymi słowy, Terayama przez całe swoje życie grał w chowanego, mając jednego przeciwnika, którym był on sam.

Z problemami sfery seksualnej Terayama zapoznawał się samodzielnie, między innymi pod wpływem rówieśników. Nie wiadomo, czy opowieść z Yōko jest prawdziwa czy zmyślona, ale po przeprowadzce do Komagi chłopcy z tej samej klasy wielokrotnie dokuczali mu, wypytując, jak w Aomori mówi się na narządy rozrodcze. Terayama, wstydząc się swojej psychicznej i fizycznej słabości, w tekście *Któż nie tęskni za rodzinnymi stronami?* pisze, jakoby to on ze swoimi kolegami dokuczał innym³¹. Seks w filmach Terayamy będzie zawsze symbolizował sferę *profanum*, miłość wynaturzoną lub nieczystą.

Przeprowadzka do Komagi stanowiła przełomowy moment w życiu Terayamy. Hatsu zaczęła początkowo pracować w pobliskiej amerykańskiej bazie wojskowej, potem została przeniesiona na Kiusiu, przez co zaczęto postrzegać ją jako kolaborantkę, a nawet kobietę lekkich obyczajów³². Musiała opuścić dziesięcioletniego syna, który zamieszkał ze swoim wujem Sakamoto Yūzō, prowadzącym wówczas kino Kabukiza. Od tamtej pory wzmaga się u młodego chłopca poczucie nienawiści wobec matki, które stopniowo będzie ewoluować. Pomagając w Kabukiza, Terayama zaznajamiał się ze sztuką filmową, w tym z licznymi produkcjami zagranicznymi, co bezpośrednio wpłynęło na całe jego życie i zainspirowało go do zostania artystą. Interesował się również literaturą i poezją – zarówno zagraniczną, jak i rodzimą. Należał do licznych stowarzyszeń poetycko-literackich. Nawet jego wczesne utwory

²⁹ Terayama cytuje w swoim tekście jedną ze swoich ulubionych powieści – *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamonta.

³⁰ Terayama Shūji, *Dareka kokyō...*, s. 26–32.

³¹ *Ibidem*, s. 20–23.

³² W języku japońskim kobiety lekkich obyczajów określano wulgarnie jako *pansuke*.

tanka czy *haiken*³³ cechowała niezwykła wrażliwość i dojrzałość³⁴. Swoje humanistyczne zainteresowania postanowił rozwinąć na Uniwersytecie Waseda w Tokio. Niestety, stopniowa niechęć do środowiska akademickiego oraz postępująca choroba wątroby sprawiły, że studiów nigdy nie ukończył³⁵.

Poradnik domowego uciekiniera – obrazy matki, obrazy piekła

Nie bez przyczyny utwór *Poradnik domowego uciekiniera* powstał w tym samym roku, w którym Terayama poślubił Kujō Kyōko, wówczas aktorkę ze studia Shōchiku³⁶. Poznali się na planie filmu Shinody Masahiro *Kawaita mizuumi* (*Wyschnięte jezioro*, 1961). Hatsu bardzo sprzeciwiała się temu małżeństwu, chcąc zachować swego jedynego syna dla siebie. Od dziewiętnastego roku życia Terayama zaczął ciężko chorować na zapalenie wątroby, co zmusiło go do przerywania studiów i dłuższych pobyków w szpitalu. Hatsu pośpieszenie przyjechała z Kiusiu do Tokio, aby się nim zająć. Słynęła z zaborczości i bardzo trudnego charakteru. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że próbowała zawłaszczyć syna dla siebie, nie pozwalając mu ożenić się z żadną kobietą, która nie spełniałaby jej wymyślonych oczekiwań. Według niej nikt nie potrafiłby zadbać o niego tak jak rodzona matka. Kiedy Terayama ostatecznie przemógł się i sprzeciwił, biorąc potajemnie ślub, Hatsu przyszła w nocy pod dom nowożeńców i roznieciła wokół niego ogień³⁷. Terayama na początku utworu *Poradnik domowego uciekiniera* pisze:

Ukradnij cudzą matkę. To jest moja pierwsza rada. Od dawien dawna istnieje dość wulgarnie powiedzenie, że największa przyjemność mężczyzny polega na odbiciu rywalowi kobiety. A druga na rozkoszy płynącej z uwiedzenia służącej lub pokojówki. Mniejsza satysfakcję dostarcza konkubina lub kobieta lekkich obyczajów. Żona w tej kobiecej hierarchii znajduje się na ostatnim miejscu. Jednym słowem „miłość kradziona”, a właściwie sam akt przywłaszczenia sobie kobiety, sprawia mężczyźnie największą radość. To powiedzenie, które rozpatruje się w kategorii doboru partnera seksualnego, proszę spróbować przekształcić, zamieniając słowo ‘kobieta’ wyrazem ‘matka’. Niech będzie to: ‘kradziona matka’, ‘matka rodzicielka’, ‘przybrana matka’ i po prostu ‘matka’. Oczywiście

³³ *Haiku* – japońska forma poetycka reprezentatywna dla okresu Edo (1603–1868), o metrum 5–7–5 sylab.

³⁴ Niektórzy przeciwnicy późniejszej sztuki Terayamy twierdzą, że poezja jest jego największym artystycznym osiągnięciem.

³⁵ W niektórych książkach napisanych przez Terayamę pojawia się nota, jakoby był on absolwentem Uniwersytetu Waseda. Jest to naturalnie informacja nieprawdziwa, prawdopodobnie celowo podawana przez niego samego.

³⁶ Shōchiku – najstarsze i nieprzerwanie działające japońskie studio filmowe.

³⁷ Na podstawie rozmowy z Morisaki-Terayamą Henrikku z dnia 29 lipca 2012 r.

zdaje się, że zwykła relacja matka – syn będzie znajdować się w tej stratyfikacji na samym końcu. Młoda poetka Ishikawa Itsuko³⁸ napisała następujący wiersz:

*To dziecko ma za długie rączki i nóżki
Matka je pożera
Wieczory i poranki skrupulatnie objada kończyny
Usta ma czerwone od krwi
W oczach miłosny blask
Myśli tylko o nim
Zawsze chce dla niego jak najlepiej
Dziecko ucieka
Ucieka, choć ręce i nogi ma już krótsze
Wpada w matczyne sidła
Wypełnione gestym błotem
A kiedy próbuje się wydostać
Od razu grzęźnie*

Ishikawa opisuje koszmar, który mógłby się przyśnić każdemu z nas. Wydaje mi się, że w relacji matka – syn, niezależnie czy jest to jej jedyne dziecko, matka zawsze będzie próbowała je pożreć. Natomiast jeśli by je porzuciła, dała innej kobiecie na wychowanie lub matka zostałaby „ukradziona”, to sytuacja przedstawiałaby się zgoła inaczej. Oczywiście, mówiąc „ukraść”, nie mam, broń Boże, na myśli tego, żeby zawinąć ją w worek foliowy i porwać. Chodzi mi raczej o czerpanie przyjemności ze słodkiej złodziejskiej myśli, kiedy to obcej kobiecie przypisuje się w sercu status własnej matki. Nie próbując usprawiedliwiać się, jak to czynił Edyp, słowami: *Niechaj się zrywa (kłęska); ja jednak mojego dojdę porządku, chociażby był marnym. Tej pono, że jest wyniosłą niewiastą, mojej nędzoty powstydzicie się przyjdzie*, należy czerpać prostą radość, wołając otwarcie do obcej osoby: „Mamo!”³⁹.

Terayama wielokrotnie w swojej poezji, filmach czy sztukach teatralnych będzie przywoływać postać matki próbującej zniewolić swojego kilkunastoletniego syna. Analizując dzieła japońskiego twórcy, należy na ogół identyfikować młodego protagonistę z samym Terayamą, usiłującym swymi kreacjami fantastycznych światów przebić skorupę, w której został zamknięty. Sztuka i siła wyobraźni pozwolą mu nie tylko na stworzenie idealnego obrazu kobiety, ale nawet na dokonanie aktu matkobójstwa, poprzez który będzie mógł on przeżyć swoiste *katharsis*. Z reguły działania kreowanych przez niego młodych bohaterów kończą się jednak tragicznie, a każda możliwa próba ucieczki z domu i stron rodzinnych zostaje udaremniiona. Postać matki łączy w sobie dwa elementy – *sacrum* i *profanum*, z jednej strony jawi się jako kochająca i troskliwa opiekunka, z drugiej jako ucieleśnienie demona, co doskonale koresponduje z wymową wiersza Ishikawy.

Warto w tym miejscu przywołać albumy zdjęciowe Terayamy, w których można odnaleźć również fotografie Hatsu. Jedna z nich przedstawia Hatsu z synem.

³⁸ Ishikawa Itsuko – poetka japońska.

³⁹ Terayama Shūji, *Iede no susume*, [w:] *idem, Chikuma Nibonbungaku...*, s. 76–77, 78–80.

Terayama miał po latach podrzeć to zdjęcie, a następnie zszyć czerwoną nicią. Do końca nie wiadomo, czy był to celowy zabieg artystyczny, czy zwykły przejaw nienawiści wobec zaborczej matki. Z kolei inne zdjęcie, pochodzące z albumu artystycznego zatytułowanego *Inugami-ke no hitobito* (*Ludzie z klanu bogów-psów*, 1975), przedstawia Hatsu jako inkarnację zła. Świadczy o tym między innymi podpis „matka z piekiel”. Ambivalentny stosunek wobec matki Terayama wyrażał w każdej z możliwych form artystycznych, ponieważ to właśnie sztuka służyła mu jako narzędzie wyzwalania swoich emocji.

Na uwagę zasługuje również fakt, że spośród współczesnych twórców japońskich Terayama zdawał się najbardziej podkreślać swoje pochodzenie i rolę rodziny w swoim życiu. Symboliczny obraz matki pojawiał się w nowożytnej literaturze japońskiej znacznie wcześniej, chociażby w utworach Tanizakiego Junichirō⁴⁰, nie stał się jednak w żaden sposób dominującym motywem przewodnim. Podobnie Dazai Osamu⁴¹, wywodzący się przecież z tych samych stron, a nawet uczęszczający do szkoły w Hirosaki, nigdy nie podkreślał tak bardzo swojego pochodzenia. Niewątpliwie akcentowanie poszukiwania własnego „ja” i poczucie wyjątkowości odróżniało Terayamę od jakichkolwiek innych współczesnych twórców.

Wielu badaczy działalności artystycznej Terayamy doszukuje się w jego osobie odwołania do kompleksu Edypa, powołując się na teorię psychoanalizy Zygmunta Freuda. Motyw kazirodczy, choć niejednokrotnie uwypuklany, nigdy nie został jednak poparty wrogością wobec ojca czy towarzyszącym jej lękiem kastracyjnym, z prostej przyczyny – motywu ojca w twórczości brakuje. Trudno zatem jedomyślnie uznawać prawdziwość stwierdzenia, że Terayama i Hatsu są japońskimi odpowiednikami Edypa i Jokasty.

Carol F. Sorgenfrei w swojej książce *Unspeakable acts: the avant-garde theatre of Terayama Shuji and postwar Japan* doszukuje się natomiast odwołania do japońskiej koncepcji *amae*⁴². *Amae* tłumaczy się jako radość, poczucie bezpieczeństwa wynikające z całkowitego zaakceptowania przez obcą osobę. Występuje również w wersji czasownikowej jako *amaeru*, co w języku polskim można wyrazić zwrotem „oddawać się pod czyjeś opiekuńcze skrzydła”. Pojęcie to służy do określania między innymi relacji matki i dziecka, które szuka miłości i schronienia, a przeszło nawet do języka potocznego.

⁴⁰ Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965) – jeden z najważniejszych współczesnych pisarzy japońskich, jego dorobek obejmuje wiele powieści, nowel, a także esejów na temat literatury czy filmu. W jego dziełach matka symbolizuje ideal kobietę, sferę *sacrum*.

⁴¹ Dazai Osamu – pisarz japoński, w swoich utworach poruszał problemy zubożalej arystokracji i inteligencji japońskiej. Za najbardziej reprezentatywne utwory pisarza uważa się: *Shayō* (wydanie polskie: Dazai Osamu, *Zmierzch*, tłum. M. Melanowicz, Warszawa 2001), *Viyon no tsuma* (wydanie polskie: Dazai Osamu, *Mój mąż, Vilon*, [w:] *Tydzień świętego mozołu*, tłum. K. Okazaki, Warszawa 1986, s. 20–44).

⁴² C. Fisher Sorgenfrei, *Unspeakable Acts. The Avant-gard Theatre of Terayama Shuji and Postwar Japan*, Hawaï 2005, s. 58–59.

Konflikt wewnętrzny Terayamy wpisuje się natomiast w dwie pary najbardziej powszechnych japońskich diad słownych: *omote* (to, co na zewnątrz) i *ura* (to, co ukryte z tyłu) oraz *bonne* (prawdziwe intencje) i *tatemaie* (konwencjonalna postawa). Z jednej strony kochał on swoją matkę i podkreślał uczucie tęsknoty za nią, szczególnie gdy ta wyjechała pracować na południu Japonii, z drugiej dopuszczał się w sztuce aktu matkobójstwa, uciekał z domu, darł rodzinne fotografie. W życiu był zmuszony przyjmować konwencjonalną postawę kochającego syna. W teatrze czy filmie natomiast zakładał maskę, która pozwalała mu balansować na granicy *omote* i *ura*. Nawet osoby z jego najbliższego kręgu nie wiedziały, jak w rzeczywistości wyglądały relacje Terayamy i Hatsu. Zaskakująca wydaje się również postawa matki jako jednego z teatralnych widzów. Po skończonym przedstawieniu często z radością w głosie powtarzała: „Mój kochany Shūji po raz kolejny mnie uśmiercił!”. Jak mawia Terayama-Morisaki Henrikku – przyrodni brat japońskiego twórcy, a przy tym jeden z aktorów Tenjō Sajiki: „Czy prawdziwa sztuka mogłaby istnieć, gdyby nie było w niej nutki tajemnicy?”.

SUMMARY

DEMYTHOLOGIZATION OF TERAYAMA SHUJI'S CHILDHOOD BASED ON HIS QUASI-BIOGRAPHICAL WORKS

Terayama Shūji was a Japanese avant-garde poet, novelist, film and theatre director, as well as the creator of a very eccentric Japanese theatrical troupe called *Tenjō Sajiki*. He is a world renowned character and is believed to be one of the most original and influential figures in Japanese modern art. Although he was considered as the originator of a series of scandalous events, he was still supported by a range of important Japanese and Europeans stage directors, art designers, writers and poets who regard him as a revolutionary art reformer and genius that can invoke in the audience something more than just the mere interpretation of a play. Terayama was able to make the viewer participate in his theatrical events, so that the spectators become active artists, and according to their views and interpretations, the play, which actually comes into being, could differ considerably. His major theatrical masterpieces include: *The Hunchback of Aomori*, *The Mink Marie*, *Heretics* and *Directions to Servants*. As for his cinematographic art, his poetic film *Pastoral Hide and Seek* is often compared to Federico Fellini's masterpiece *8 1/2*. Terayama is also known as one of the directors of the New Wave film *Throw away your books, rally on the streets* dedicated to the Beat Generation and an original adaption of Gabriel García Márquez's saga *One Hundred Years of Solitude*.

The major goal of the article is to demonstrate how important is the analysis of Terayama's childhood while reading his works. Since Terayama's novels has not been yet translated into Polish, the Author hopes that the conducted research on the Japanese artist's early biographical and (at the same time) non-biographical works, might help other researchers to comprehend the symbolism and metaphorical images in his films as well as in theatrical plays.