

SUSRET POEZIJE I JAPANSKOG AVANGARDNOG FILMA

Marko S. Grubačić, Filološki fakultet u Beogradu,
grubomark@gmail.com

10.31902/fl.27.2019.8

UDK 821.521.09:791

Apstrakt: Budući da je poezija od najranijih vremena imala središnju poziciju u kulturnom životu japanske nacije, elementi poetskog izražavanja su na prirodan način urastali u duhovni prostor ranog japanskog filma. Ovaj prilog nastoji da ukaže na nedovoljno proučen fenomen prožimanja avangardne poezije i „nekonvencionalne”, odnosno eksperimentalne kinematografije u posleratnom periodu. Zahvaljujući, između ostalog, interdisciplinarnom delovanju *Eksperimentalne radionice*, jednog umetničkog kolektiva nadahnutog evropskom kulturom – aktivnog tokom pedesetih godina minulog veka – pesnički impuls nastavio je da prožima umetničku klimu i u narednoj deceniji. Iako je filmski jezik naredne generacije umetnika više dugovao uticaju američkih kulturnih modela, intertekstualni eksperimenti, pred svega ostvarenja velikog avangardnog pesnika Terajama Šudija, uspešno su nadilazili ograničenja pojedinih umetničkih disciplina, stvarajući autentičan izraz na graničnom polju književnosti, pozorišta i filma.

Ključne riječi: Japan, avangarda, poezija i film, japanska umetnost, Terajama Šudi, *Diken kobo*.

„Vreme sadašnje i vreme prošlo. / Oba su možda prisutna u vremenu budućem, / A vreme buduće sadržano u vremenu prošlom“ – to su poznati stihovi T. S. Eliota u pesmi *Burnt Norton*, prvoj u slavnoj zbirci *Četiri kvarteta* (1935). Znamo da mnoga iskušenja vrebaju onog ko se odluči da na lak način sebi razjasni značenje ovog ciklusa. Malo je stihova koji su izazvali tako različita tumačenja. Sigurno je, međutim, da dva prva stiha neposredno imenuju dve međusobno suprotstavljene ali povezane ideje, koje oblikuju osnovnu temu pesme: prolaznost i relativnost vremena. Pesmu je možda najlakše shvatiti kao meditaciju koja ostvaruje bekstvo u vanvremensko: san, zanos i sećanje (*echo in the memory*) zamena su za pustoš jave. U mestu Eliotovih predaka (*East Coker*) pale su čuvene reči: „In my beginning is my end” i „In my end is my beginning”. U pesničkim koordinatama, takva mesta sećanja ujedno lociraju i duhovnu, metafizičku tačku, na kojoj se pojam vremena ukršta s vanvremenskim.

I u očima onih koji strogo dele prošlost od sadašnjosti i budućnosti, ‘pokretne’ i ‘pokrenute’ slike kinematografije izgledaju

danas kao najpribližnija iluzija što zaustavlja i kroti osećaj prolaznosti vremena. Ne samo zbog toga što nijedna druga umetnost, metaforično rečeno, nije u većoj meri natopljena pojmovima vremena i vremenitosti. Statičnost i dinamizam filmskih slika pokušavaju, opet, da svojom naizmeničnošću uhvate neuhvatljivost vremena, da ga zaustave i stope u magičnom trenutku – „where past and future are gathered” (*Ibid.* II). I kompozicija filma, njegovi rezovi, njegove montaže i vremenski skokovi – svi oni nastoje da zamrznu trajanje, da podignu vremensku branu koja se, u tamnom prostoru projekcije, više približava snu od bilo koje druge umetnosti.

Kada je, pak, reč o japanskoj kulturi, moramo imati u vidu bezobalni uticaj koji je na nju izvršila poezija. Poetski impuls je do te mere prožeo bilo japanske nacije, da je, sve do relativno nedavno, za većinu Japanaca bilo uobičajeno da se okušaju u pisanju poezije. Poezija je već u periodu Heian (794-1185) služila kao *lingua franca* pripadnika aritokratije i osnovno sredstvo komunikacije u porodici, među prijateljima, ljubavnicima, pa čak i vladinim službenicima. Među raznovrsne japanske tradicionalne poetske forme, poznate danas i čitateljima na Zapadu, ubrajaju se *vaka* (和歌, “japanska pesma” – klasična poezija) *tanka* (短歌, “kratka pesma” – vrsta tradicionalne japanske poezije od 31 sloga) i naširoko cenjeni minimalistički *haiku* (俳句). Pored ovih poznatih oblika, zastupljene su brojne varijacije i konvencije koje služe da naglase, oplemene ili diverzifikuju izražavanje u stihu: stilske figure poznate pod imenom *makurakotoba* (枕詞, „reči sa jastuka”), *haibun* (俳文, prosimetrum haiku poezije i proze), *cukeai* (*tsuketai* 付合, poetsko sredstvo vezivanja stihova) i *wakiku* (脇句, konsektivni ili prateći stih).

Stoga ne treba da nas iznenadi što su elementi poetskog izražavanja – kao odraz japanskog poimanja realnosti – bili često zastupljeni i u ranoj japanskoj kinematografiji. Japanski filmski velikan Mizoguču Kendi (Mizoguchi Kenji 溝口健二, 1898-1956) najčešće se navodi kao primer umetnika koji je uspešnu sprovodio apropijaciju tradicionalne japanske poetske i estetske tradicije u okrilje filma. Govoreći o poetskom karakteru predratne japanske kinematografije, čuveni tumač japanskog filma i eksperimentalni filmski autor Donald Riči (Donald Richie) naglašava: „Veliki deo predratne japanske komercijalne kinematografije sadrži ekvivalente *makurakotobe*: izuzetno duge kadrove; asocijativne rezove koji nalikuju haiku poeziji; prazne filmske planove Mizogučija, Ozua i drugih” (Richie 1). Nadalje, Riči ovu „jezgrovit, evokativnu i asocijativnu” upotrebu čisto japanskog poetskog senzibiliteta smatra najvećim delom nesvesnom,

smeštajući je, između ostalog, u stvaralaštvo pomenutih umetnika Mizogučija i Ozu Jasučira (Ozu Yasujirō 小津 安二郎 1903—1963), kao i u celokupni opus Naruse Mikia (Naruse Mikio 成瀬 巳喜男 1905-1969).

Nažalost, ovi asocijativni, „autentično japanski“ poetski impulsi koje Riči spominje, vremenom su iščezli iz japanskog filma, ustupajući mesto metodama zapadnjačkog komercijalnog filma koji je svojim jednostavnim, lako predvidljivim zapletima služio da zabavi jedno društvo bespovratno omađijano materijalizmom, stranom kulturom i njenim „slatkim“ celuloidnim snovima. Japanskim rediteljima nije preostalo ništa drugo nego da prigrle zapadnjačke kinematografske strategije i daju svoj doprinos daljoj komodifikaciji japanske kulture. I tu se, zapravo, iznova susrećemo sa velikim paradoksom koji je obeležio celokupnu japansku kulturu u modernom periodu. Japanci su uporno odbacivali elemente sopstvenog kulturnog nasleđa zarad prihvatanja onog stranog umetničkog vokabulara koji je na Zapadu već umnogome smatran staromodnim i prevaziđenim – često nesvesni da je taj vokabular delimično utemeljen upravo u japanskoj umetničkoj tradiciji (setimo se samo najočiglednijeg primera uticaja „japanizma“ na razvoj impresionizma i jugendstila).

Ovim „radikalnim paradoksom“ se posebno bavio filozof i kritičar Karatani Kođin (Karatani Kōjin 柄谷 行人), primetivši da su, još od perioda Meidži (1868-1912), umetničke tendencije, hvaljene kao nove i antitradicionalističke u Japanu, na Zapadu doživljavane kao puka imitacija, dok se povratak japanskom tradicionalizmu oduvek smatrao progresivnim (Kōjin 34). Iste kulturnoistorijske tendencije prepoznao je i u dijalektici savremene umetnosti, gde domaći „prozapadnjački“ umetnici po pravilu nailaze na mlaku reakciju na Zapadu, za razliku od onih koji su se u nekom obliku vratili tradicionalizmu.

Ako se za trenutak izmestimo iz domena konvencionalne kinematografije, uvidećemo da je odnos između poezije i filma dao znatno plodnije i zanimljivije rezultate u posleratnoj japanskoj avanagardnoj/eksperimentalnoj umetničkoj praksi. Kao i u Evropi (sa Ležerom, Men Rejem, Rihterom i Dalijem) i Americi (sa Strandom, Stajnerom, Deren i Brotonom), avangardni film u Japanu ponikao je iz krugova dramskih pisaca, slikara, fotografa i pesnika, ali ne i profesionalnih kinematografa. Nadahnuti vladajućim kanonima četrdesetih i pedetsetih godina – koji bi se mogli okarakterisati kao osobena vrsta nadrealizma – japanski avangardisti su u medijumu filma našli novo i zanimljivo sredstvo nesputanog eksperimentalnog istraživanja. Njihova inspiracija najviše je dugovala evropskoj

književnosti – poeziji Elijara i Care, ali i snažnom uticaju Kafke (što se najbolje vidi u romanima i dramskim tekstovima Abe Kōbō 阿部公房, 1924-1993), kao i Magritovom slikarstvu, odnosno uticaju različitih apsurdističkih škola. Ovaj duhovni pejsaž uključivao je i obnovu predratnog estetskog nihilizma, fuziju političkih i estetskih problema i globalnog „sindroma zgarišta“ u posleratnom periodu – uz primetnu potrebu da se dozom humora oplemeni pogled na svet (Richie 4).

Riči takođe uočava da se odnos avangardnog i konvencionalnog filma može uporediti sa odnosom poezije i proze. Nesumnjivo je da se stvaralački metod u domenima dvaju oblika kinematografske prakse bitno razlikuje: za razliku od komercijalnog filma, gde je proces nastanka filma dobro isplaniran i prati unapred zadati narativ, u eksperimentalnom filmu često nemamo fiksno zacrtan plan snimanja i scenario. On se nekad u potpunosti bazira na autorovom trenutnom osećaju i improvizaciji. U njemu „proces može biti važniji od rezultata, a detalj važniji od zapleta.“ (Kawanaka 5). I dok komercijalni film služi zabavi – koristeći sistem dobro uhodanih kodova – ekperimentalni film je zagledan u sebe samog: on je svet za sebe, visoko estetizovan i većito zaokupljen preispitivanjem samog medija filma. I u poeziji, kao i u eksperimentalnim filmu, forma je često značenje. Eksperimentalni filmski autor – poput neobjavljivanog pesnika – najčešće stvara tiho, u osami, prikazujući svoje delo samo uskom, odabranom krugu prijatelja i kolega.

Sintetički modernizam *Eksperimentalne radionice*

U posleratnom periodu, Japan se ponovno upoznaje s dostignućima evropske avangarde zahvaljujući nadrealističkom pesniku i kritičaru Takigući Šuzou (Takiguchi Shūzō, 瀧口修造 1903-1979). On je oko sebe okupljao mlade avangardne umetnike koji su se izražavali u raznovrsnim medijima. Upravo je u njegovom kružoku, u prvoj polovini pedesetih godina, ponikla grupa *Diken kobo* (*Jikken Kōbō* 実験工房, „Eksperimentalna radionica“), koja je stvarala pod uticajem predratne zapadnjačke umetničke atmosfere i miljea, odnosno onih trendova, stilova i teorija koje su oblikovale dostignuća evropskog modernizma – kubizma, konstruktivizma, nadrealizma i „totalne umetnosti“ koju je negovao Bauhaus, kombinujući ih povremeno sa elementima japske tradicije i estetskog senzibiliteta.

Ova difuzna grupa vizelnih umetnika, kniževnika, fotografa, muzičara i inženjera postavila je sebi za cilj tzv. *Gesamtkunstwerk* – integraciju slikarstva, skulpture, instalacija, plesa, performansa i avangardne muzike, zbog čega ih smatraju pionirima multimedijalne

umetnosti u Japanu. Članovi ove grupe težili su „sintetizovanju, integrisanju i konsolidovanju različitih umetničkih disciplina [...], kako bi stvorili novi oblik umetnosti u kome je društveni značaj blisko povezan sa svakodnevnim životom“ (Kitadai 102). Drugim rečima, težili su fuziji umetničkih žanrova u okviru tzv. *sintetičke umetnosti* (*sōgō geijutsu* 総合芸術).

Nema nikakve sumnje da su mnoga značajna dela grupe *Diken kobo* nastala u sklopu snažnog zamaha industrijalizacije i modernizacije u posleratnom Japanu. Otuda nas ne sme iznenaditi činjenica da je upravo ova grupa bila jedna od prvih avangardnih skupina koje su nastojale da spoje umetnost i tehnologiju. Kada je, 1953. godine, kompanija koja je prethodila današnjem „Soniju“⁶⁴ izbacila na tržište automatski slajd projektor (オート・スライド) – napravu koja kombinuje magnetofon i slajdove – postalo je moguće uskladiti snimljeni glas i zvuk sa smenom slajdova na platnu. Kompanija je naručila izradu serije umetničkih dela grupe *Diken kobo* u svrhu promocije novog proizvoda. Članovi grupe su vešto iskoristili mogućnosti ove nove tehnologije s namerom da dinamizuju kolektivno iskustvo publike u recepciji umetničkog dela. Upečatljive auto-slajd projekcije nudile su različite poglede na grupe predmeta koji su se automatski smenjivali u skladu sa karbonskim oznakama na usnimljenoj audio-traci.

Među značajna dela *Eksperimentalne radionice* nastala u auto-slajd tehnici ubrajaju se „Očna avantura gospodina W. S., test pilota“ (*Shiken hikōka W.S - shi no me no bōken* 試験飛行家W・S氏の眼の冒険), „Priča o nepoznatom svetu“ (*Shiranu sekai no hanashi* 見知らぬ世界の話) i „Pena nastaje“ (*Suihō wa tsukurareru* 水泡は創られる). Ove tri slajd projekcije izvedene su 1953. godine na njihovom petom „recitalu“ ili „prezentaciji“ (*happyōkai* 発表会). To je izraz koji su pripadnici grupe koristili za svoje javne izvedbe. Tako „Očna avantura gospodina W. S., test pilota“, autora Jamagući Kacuhira (Yamaguchi Katsuhiko 山口勝弘, 1928-2018), pionira umetnosti novih medija u Japanu, nastoji da dočara halucinatorni doživljaj protagoniste, probnog pilota. Simulirana je vizura iz vazduha, pogled na zamišljene arhitektonske prostore, na savijene, isprepletane geometrijske forme i karakteristične ručno pravljene objekte, delimično uronjene u senku. Apstraktna slika praćena je eksperimentalnom muzikom kompozitora Suzuki Hirojošija (Suzuki Hiroyoshi 鈴木博義, 1931-2006). Više puta je

⁶⁴ 東京通信工業 - Tokyo Telecommunications Engineering Corporation.

primećeno kako Jamagučijevi stakleni konstruktivistički predmeti uspešno odolevaju testu vremena i uvek iznova zapanjuju svojom inovativnošću i aktuelnošću (Nishimura 70).

„Priča o nepoznatom svetu” je bajkovita kritika savremene civilizacije koja pripoveda o rasi vanzemaljaca koji izazivaju samouništenje nakon što im je Bog podario nuklearnu moć. I ovo delo prati eksperimentalna muzika snimljena na traci, a umetnički objekti fotografa i likovnog umetnika Kitadai Šozoa (Kitadai Shōzō 北代省三, 1921-2001), danas ostavljaju pomalo komičan utisak. U pomenutom radu naslovljenom „Pena nastaje”, muzika i ekran se preklapaju sa fantastičnom poezijom u jednoj sveobuhvatnoj audio-vizuelnoj poemi. Apstraktne predstave slikarke Fukušima Hideko (Fukushima Hideko 福島秀子, 1927-1997) grade jedan futuristički scenski igrokaz koji stvara osoben estetski ugođaj.

Gledajući s istorijske distance, ove auto-slajd „prezentacije”, sačinjene od fotografija, muzike i naracije, predstavljale su izuzetno originalan koncept, koji dopire do krajnjih žanrovskih granica književnosti, kinematografije i likovnih umetnosti. Osvrnuvši se na aktivnosti grupe *Āiken kobo* u domenu auto-slajd projekcija, Kitadai Šozo je izjavio sledeće:

„Danas, kada su filmske tehnike toliko zastupljene, sasvim je razumljivo da ih (auto-slajd projekcije, prim. M.G) ljudi mogu smatrati pred-sinematskim. Ali zar u toj veštoj integraciji serije statičnih slika i muzike nije moguće pronaći i neki novi jezik, koji ne postoji na filmu?

[...] U jednom od radova, slike i muzika prožete su vokalom soprana, stvarajući sintetičku pesmu. U narednom eksperimentu zbirka poezije bila je ukrašena ilustracijama. U drugom delu, apstraktne slike i muzika suprotstavljene su naraciji u dokumentarnom stilu i sa konkretnom muzikom, kako bi izazivale snažnu emocionalnu reakciju, praćenu začudnim doživljajem stvarnosti. Moj doprinos predstavljao je pokušaj da se stvori farsa kroz sintezu tri elementa: alegoričnu predstavu, lirsku naraciju i deskriptivni zvuk, propušten kroz filter „usnimljene” manipulacije.

[...] Isti metod ponovljen je u *Pesmama za magnetofon* [*Tēpurekōdā no tame no shi*], u kojoj je reprodukovana snimak usnimljenih reči.

[...] To je bio eksperiment u kome je štampana pesma trebalo da bude zamenjena snažnom zvučnom slikom, posredstvom rekonstruisanog novog ‘mehanizma’ što uzima reči kao sredstvo poetskog izražavanja, i pritom istražuje njihov zvučni aspekt, svodeći ih na najosnovnije elemente...” (Kitadai 144-146)

Kolektivizam i filmsko-poetski eksperimenti šezdesetih

Sedma decenija minulog veka donela je dalji procvat inderdisciplinarnih umetničkih projekata i naglo širenje umetničkih kolektiva. Pažnju pre svega privlači značajno filmsko ostavrenje koja je na filmu zabeležila saradnju pionira posleratne avangardne umetničke scene. Reč je o kratkom, crno-belom filmu „Pupak i atomska bomba“ (*Heso to genbaku* へそと原爆, 1960), čiju režiju potpisuje japanski forograf Hosoe Eikō (細江英公). Ovo snažno, redukovano i do granica asocijativne apstrakcije dovedeno delo nastalo je kao plod saradnje s osnivačem plesne škole *Ankoku-butō*, Tacumi Hiđikatom (Tatsumi Hijikata 土方巽 1928-1986). Osim Hiđikate, u filmu se pojavljuje i Ono Jošito (Ōno Yoshito, sin drugog drugog velikana buto plesa, Ōno Kazua 大野 一雄 1906-2010), zatim četiri ribara i devetoro dece iz sela Ōhara u prefekturi Čiba. Filmsku muziku čini džez kompozicija Maeda Noria (Maeda Norio 前田 憲男, 1934-2018), koja je prvobitno, kao improvizacija, izvedena na premijeri, da bi kasnije bila snimljena kao filmski *saundtrek*. Zanimljiva je okolnost da je Jamamoto Taro (Yamamoto Tarō 山本太郎, 1925-1988) naknadno komponovao pesmu inspirisanu ovim filmom, koja je takođe kasnije snimljena i integrisana u filmsku zvučnu podlogu. *Heso to genbaku* zapravo je nastao u okviru multidisciplinarnog umetničkog projekta *Eksperimentalne džez filmske radionice* (*Jazzu eiga jikkenshitsu* ジャズ映画実験室) 1960. godine, čiji će učesnici postati istaknute figure posleratne kulturne scene. Između ostalih, u njoj su učestvovali fotografi Hosoe Eiko i Tomacu Šomei (Tomatsu Shōmei 東松照明, 1930-2012), romanopisac Išihara Šintaro (Ishihara Shitarō 石原慎太郎), kompozitor Takemicu Toru (Takemitsu Tōru 武満徹, 1930-1996), kao i najistaknutiji posleratni anagardni pesnici Terajama Šuđi (Terayama Shūji 寺山修司, 1935-1983) i Tanikava Šuntaro (Tanikawa Shuntarō 谷川俊太郎).

Čime je, dakle, bila zaokupljena ova grupa umetnika? Opsednuta je, pre svega, bila ispitivanjem i pomeranjem granica, transgresijom psihopatoloških pojava, istraživanjem neuroza neoliberalizma i njihovom radikalnom dramaturgijom – decentriranjem starih vrednosti u novom ključu. Okupila se s namerom da upotrebi poeziju i džez improvizaciju kako bi pojačala efekat i intenzitet kinematografskog iskustva u širem kontekstu neodadaističke pobune protiv tradicije i autoriteta; protiv rigidnog socrealizma i njegovih, dugotrajnom praksom proveranih, umetničkih rešenja; protiv „zdravog razuma“ i okoštalih društvenih konvencija. Tražila je i nalazila

nove vrednosti, nastojeći da se približi estetičkom idealu iskazanom u težnji da se minimumom sredstava ostvari maksimum izražajnosti.

Heso to genbaku je svakako bio najambiciozniji poduhvat među radovima nastalim u okviru eksperimentalne džez radionice. Projekat je hteo da bude u vezi sa onim što opažamo u životu, u intimnoj sferi, u društvu i politici, dok bi umetnici morali da pokažu sposobnost artikulacije – sposobnost da izraze kako se ti refleksi odražavaju na *našim telima*. I tu je već bilo artikulirano ono što danas već pomalo liči na *tiraniju telesnosti i potpuno potiskivanje cerebralnog*. Videćemo, međutim, da ovde nije reč o pukoj *dokumentarističkoj* ideji koja na taj način odslikava samo opštu krizu sveta i pobunu protiv okamenjenih društvenih obrazaca, nego i sudbinu individualizma i njegovo metafizičko značenje.

Najpre pada u oči agresivno isticanje fizičke stvarnosti. Naporedo prikazujući prizore tela plesača, predmete i domaće životinje na morskoj obali, slike dima i atomskog oblaka, filmske scene prati improvizovana džez muzika koju ovakva vrsta umetnosti možda pretpostavlja, ali i zvuci mora, odjeci pucnjave i glas koji recituje Tarovu pesmu beskrajnih značenjskih dubina. Plesači, tačnije „performeri”, koji ni ovde ne glume u tradicionalnom smislu reči, ne predstavljaju zasebne likove. Oni postaju neka vrsta kolektivnog naratora koji svojom telesnom energijom izražava fizičku stvarnost. Sledeći i nagoveštavajući u izvesnom smislu buduća istraživanja plesa *butō*, film kombinuje razigranost izvođača sa slikama terora i telesnim pokretima koji sugerišu smrt. Tako najduža scena u filmu prikazuje kokošku koja se obezglavljena koprca na plaži, što uporednom montažom prekida prikaz maskiranog plesača koji grebe noktima po svojoj potamneloj koži.

Kao u Artoovom „teatru surovosti”, scena poprima ritualne, mistične dimenzije koje služe kao meditativni material preko kojeg gledalac razmišlja o značenjskom bogatstvu prizora. Početna scena prikazuje ruke koje pokušavaju da se dokopaju jabuke na peščanoj dini, zatim ruku koja pokušava da uhvati lakat, što je Hosoe naknadno objasnio kao aluziju na poreklo sveta. Jabuka simbolizuje Adama i Evu, seksualnost i život, prvobitni greh. Jedna druga, ključna scena, prikazuje grupu dece kako, nakon trčanja po plaži, padaju jedni preko drugih na gomilu, simulirajući smrt izazvanu nuklearnom katastrofom, da bi ih širi kadar ponovo prikazao kao živa bića. Očigledna je fascinacija motivima života i smrti, stvaranja i uništenja.

Time se aluzije na mit o postanku sveta ne završavaju. Glas koji čita pesmu poredi more (*la mer*) i majku (*la mère*). Na početku vidimo Hiđikatin prst kako pokušava da prodre u sopstveni pupak. Kasnije

vidimo dečiji pupak koji je prekriven znakom X, ukazujući na mesto postanka, ali i kraja – jer nedugo zatim pomalja se i sam Hiđikata, u ulozi haotičnog duha iz mora, kako vuče pupčanu vrpcu: on pokušava da ukrade zabranjeno voće dečijeg pupka, simbolizujući pritiskanje dugmeta atomske bombe koje preti da donese novu apokalipsu. Da li poništeni pupak u narednoj sceni sugerise poništavanje postanka? Čini se da film postavlja brojna pitanja na koja ne daje odgovor. Kraj filma obeležen je enigmatičnim kadrom jabuke koju plima nanosi na plažu, čemu prethodi prikaz eksplozije atomske pećurke. Da li to znači da se naša civilizacija beznačajno nasukala? Ili to znači da se, nakon bombe, rađa novi život iz mora – da se, drugim rečima, u svakom paklu mora pronaći lepota i smisao preživljavanja?

Saradnja pesnika i filmskih umetnika donela je tokom šezdesetih godina niz značajnih ostvarenja koja će na ubedljiv način integrisati poeziju i filmsku sliku. Još uvek iznenađuje raspon umetničke slobode koji je kinematografima bio stavljen na raspolaganje u domenu jedne izrazito komercijalne forme – namenskog filma. Najbolji primer za to pruža nam ostvarenje najvećeg japanskog eksperimentalnog filmskog stvaraoca, Macumoto Tošia (Matsumoto Toshio 松本俊夫, 1932-2017). Njegov dokumentarni film naslovljen „Majke“ (*Hahatachi* 母たち, 1967), rađen za japanskog marketinškog giganta *Dencu* (*Dentsu* 電通), najbolji je dokaz da od naizgled sasvim neinspirativnog zanatskog poduhvata može nastati remek-delo.

Narudžbina je, naime, potekla od poznatog preduzeća za proizvodnju suhomesnatih proizvoda. Osnovna tema filma i njen naziv, motiv majke, nastali su na bizaran način – u procesu identifikacije ciljne grupe za kupovinu šunke. Lajtmotiv filma čine stihovi pesme Terajama Šudija, a sniman je na više lokacija u svetu: u Harlemu, Parizu, Vijetnamu i Africi. Vijetnamska etapa je ekipu umalo koštala života – nakon što su se prokrijumčarili u zemlju, uhapsili su ih pripadnici Vijetkonga. Beskompromisni pristup i rizik koji su autori filma preuzeli, stvorili su jedan od najupečatljivijih dokumenarnih filmova svih vremena. Snažan utisak koji film ostavlja, kontrasti između materijalnog blagostanja u zapadnom svetu i slika unesrećenih ljudi pogođenih ratnim razaranjima, napalmom spaljenih predela i leševa, majki koje neutešno grle svoju mrtvu decu u Vijetnamu, nisu mogle ostaviti ravnodušnim ni publiku ni kritičare. Na osamnaestom Festivalu dokumentarnog filma u Veneciji 1967. godine, film je dobio Zlatnog lava za najbolje dokumentarno ostvarenje, iste godine kada je u Veneciji

Luis Bunjuel dobio Zlatnog lava za igrani film *Lepotica dana* (*Belle de Jour*).

Ono što na gledaoca ostavlja poseban utisak jeste majstorsko prožimanje slike i poezije Terajama Šuđija, koje se provlači kroz ceo film. Radi ilustracije, ovde ćemo navesti stihove sa početka filma:

Majka je knjiga koju samo njeno dete može pročitati.

Majka je grad čije ulice samo njeno dete poznaje.

Majka je prozor koji samo njeno dete može otvoriti.

Majke je pšenica koju samo njeno dete može gaziti.

Majke je zagonetka koju samo njeno dete može rešiti.

Majka je voda koju samo njeno dete može popiti.

Majka je laž u koje samo njeno dete veruje.

Majka je pesma koju samo njeno dete može pevati.

Majka je postelja na kojoj samo njeno dete može spavati.

Majka je glas koju samo njeno dete sluša.

Ut pictura poesis - intertekstualnost u stvaralaštvu Terajama Šuđija

Stihovi koje je Terajama Šuđi napisao za film *Majke* dobijaju posebnu težinu kada se uzme u obzir autorova životna sudbina i ambivalentan odnos koji je imao prema sopstvenoj majci. Naime, nakon smrti njegovog oca u ratu na Pacifiku, Terajama je skromno detinjstvo proveo u Aomoriju, šetajući često usamljen po šumi i izazivajući sažaljenje meštana, jer je njegova majka u to vreme bila s američkim marincem iz obližnje vojne baze. Njegovo sećanje na dečake dane bilo je obeleženo konstantnim ponižavanjima u školi, kao i činjenicom da ga je majka ostavila na čuvanje rođacima kada se, zbog posla u vojnoj bazi, odselila na jug Japana.

Iako je Terajama Šuđi danas poznat kao najznačajniji posleratni avangardni dramaturg, fotograf, esejista i eksperimentlani reditelj, njegovo plodno i raznovrsno stvaralaštvo ostalo je utemeljeno u poeziji. Naime, dobro je poznato da je već u ranoj mladosti stekao slavu kao pesnički vunderkind. Godine 1965, objavio je zbirku tzv. *tanke* pod nazivom „Pastorala: Umreti na selu“ (*Denen ni shisu* 田園に死す), po čijim motivima će snimiti i čuveni dugometražni film iz 1974. godine.⁶⁵ Zbirka je prožeta ambivalentnim osećanjem

⁶⁵ Zbirci poezije, kao i filmu iz 1974. godine, prethodio je istoimeni kratki televizijski film iz 1962. godine, danas nedostupan javnosti, iz kojeg je preuzet osnovni zaplet: u njemu frustrirani dečak želi da napusti rodni grad i odlučuje da pobjegne od kuće sa starijom komšinicom, udatom ženom.

ljubavi i mržnje prema lokalnom folklornom nasleđu i duhovnoj klimi na siromašnom poluostrvu Cugaru, koje oživljava britkim i živopisnim jezikom.

Istoimeni film odbacuje linearni narativ i nudi razučene rukavce, puteve i stranputice, kroz koje se provlače pasaži pesama iz zbirke, prožeti autobiografskim elementima i sećanjem na detinjstvo. Međutim, Terajama se ne rukovodi verodostojnom faktografijom, već nepouzdanim, opskurnim sećanjima – onakvim kakva su mogla biti. Terajama nas, drugim rečima, uverava da obradom začinjeno sećanje nudi veće mogućnosti kritičke reinterpretacije prošlosti od surove, poniženjem i hipokrizijom ispunjene istine.

Ovaj film, prožet setnim sećanjem na detinjstvo i zavičaj i obojen sepijom i jarkim bojama, nalik na strip ili dečije slikovnice, nesumnjivo je nadahnut Felinijevim vizuelnim stilom. Međutim, Terajamin izraz deluje nevinije i potresnije. Među najupečatljivijim scenama izdvaja se prizor kada devojka baca svoje novorođenče u reku, dok iz gornjeg toka vodena stroja nosi crveni stepenasti podijum za lutke koji se koristi za festival *hinamacuri*, japanski tradicionalni praznik posvećen zdravlju i sreći ženske dece.

Osnovni elementi pesama: ubistvo majke i bekstvo od kuće – što dalje od planine Oseorezan („planine straha“, vulkanskog predela doživljenog u narodu kao kapija pakla) – prisutni su i kao glavne teme u filmu. Uronjeni su u sumorni pejzaž ruralnog Japana i mitologijom prožeto sujeverje surovih predela Terajaminog rodnog kraja Aomorija. Kao u mnogim drugim njegovim delima, i ovde je prisutan motiv sata koji ne radi. Zaustavljeni zidni sat može se tumačiti kao ilustracija sukoba između „komunalnog“, javnog poimanja vremena i ličnog vremena, otelovljenog u formi džepnog ili ručnog sata koji nose protagonisti. Belo obojena lica likova udaljavaju nas iz dimenzije realnog, naglašavajući prisustvo teatralnog, fiktivnog. Pored sveprisutnih aluzija na protok vremena (i nepouzdanost sećanja), čini se da Terajamu fascinira i neuništiva postojanost folklornog i verskog duha u izrazito sekularizovanom društvu posleratnog Japana.

Sa druge strane, veza između dečaka i starije žene motiv je koji se iznova pojavljuje i Terajaminim dramama i filmovima. Scenu koja prikazuje zrelu ženu kako pokušava nasilno da obljudi dečaka, možemo posmatrati kao deo uobičajenog književnog i filmskog repertoara šezdesetih godina u Japanu, koji često varira motive seksualnog nasilja. Zaplet, pak, u kojem se obeščašćena žena na posletku zaljubljuje u svog nasilnika često se uzima i kao metafora političkih odnosa u posleratnom periodu. Japan, koji je po prvi put u istoriji pokorila (i razorila) strana zemlja, ubrzo će biti potpuno očaran američkom

kulturom i sistemom vrednosti. Da li obrtanjem uloge nasilnika i žrtve – stavljanjem žene u dominantni položaj u odnosu na muškarca – Terajama zapravo sugerije druge načine promišljanja odnosa moći?

Obim ovog prikaza ne dozvoljava nam da se upustimo u detaljnu analizu svih dostignuća ovog svestranog umetnika. Sa druge strane, pogrešno bi bilo izolovati jedan aspekt njegovog delovanja i predstaviti ga izvan konteksta celokupnog stvaralaštava, u kojem posebno mesto zauzima pozorišna umetnost. Nema tog uvoda u kratku istoriju najvažnijih japanskih trupa iz šezdesetih godina koji bi smeo da izostavi doprinose njegovog pozorišta *Tenđi sadiki* (*Tenjō Sajiki* 天井 棧敷), osnovanog 1967. godine. Ono što posebno izdvaja ovaj teatar jeste činjenica da nije ponikao u okviru univerziteta ili podgrupa velikih *šingeki* ansambala.⁶⁶

Terajama, središnja ličnost japanskog pozorišnog andergaunda, bio je ne samo stariji od ostalih pripadnika novog avangardnog pozorišta, već je, za razliku od njih, doživljavao i kao sasvim apolitična figura – najviše zbog šifrovanih oblika društvene kritike koju je praktikovao. Sebe je pritom doživljavao kao tipično avangardnog umetnika, koji stvara u duhu Dalija, Lotremona, Bretona, Bunjuela, Artoa i Felinija. Ima, razume se, mnogo elemenata u njegovim „poetskim dramama“ koji tome govore u prilog. Njegova želja da od „ozbiljnog, jednoličnog i dosadnog pozorišta“ stvori teatar mašte i poezije; njegova groteskna fascinacija debelim ženama i patuljcima, deformisanim muškarcima, nadrealističkim slikama, homoseksualnošću kao „devijacijom“; njegova neprestana potreba da šokira građansko društvo i dosledno izneverava očekivanja raznim hepeninzima, uličnim pozorištem i ostalim napadima na "realnost" – sve to zapravo potiče iz tradicije klasične avangarde kojoj je bio naklonjen. Terajamine predstave su se oslanjale na slobodnu interpretaciju japanskih predanja, folkloru, budizma, kao i junake iz japanske dečije literature, televizije i filmova. Opšte je mišljenje da je Terajama, zastupajući eklektizam koji je na izvestan način anticipirao postmoderni senzibilitet, bez predrasuda preplitao jezu i grotesku, moderno i tradicionalno, izražavajući upravo time tzv. „filozofsku dislokaciju“ i psihološku dezorijentaciju – elemente koji su obeležile savremeno japansko društvo šezdesetih godina.

Sa Terajamom, može se reći, počinje nešto što razbija usud japanske književnosti – onu trajnu ambivalentnost u davanju primata bilo ideologijama, bilo tehnikama. Niklo na graničnom polju, ovo trajno dvojstvo predstavljalo je koliko oslobađajući, toliko i sputavajući činilac

⁶⁶ Shingeki – „nova drama“.

u osamostaljivanju književnosti kao čiste forme. Jer, iako je Terajama koristio premoderne slike i predmete, to nije bilo u okviru strategije „vraćanja premodernoj mašti“ koju spominje Gudman – onoj mašti u koju su njegovi savremenici verovali. Naprotiv, on je u više navrata oštro kritikovao potrebu za vraćanjem u idealizovanu prošlost, budući da se to kosilo s njegovom idejom sinhronne vremenske orijentacije kontrakulture i njene posvećenosti razvijanju osećaja za bivstvovanje u „aktuelnom trenutku“. Terajamino pozorište je često gostovalo na evropskim pozorišnim festivalima tokom sedamdesetih godina, što je njegovim kolegama, koji su se gračevito borili da se otrgnu od evropskih modela, poslužilo da se distanciraju od Terajame.

Možda ne bismo preterali pristajući na paradoks – na tvrdnje onih što i danas govore kako su Terajamini projekti postali japanski u trenutku kada su napustili Japan, dok su u samom Japanu zapravo delovali nekako strano i tuđe. „Naš“, a svetski, Japanac, a slavan, Tarajamin lik se prikazuje u naizgled skrivenoj protivrečnosti.

Paradoks se, međutim, razotkriva u neobičnoj dijalektici na planu recepcije pozorišnih predstava uopšte. U tome što, na primer, ova „stranost“, može lako biti potvrđena nagradom na nekom evropskom festivalu, da bi zatim, ponovo uvedena u Japan, bila doživljena kao internacionalni fenomen. Model naizmeničnog izmeštanja iz internacionalnog u japanski kontekst bio je prisutan u mnogim Terajaminim radovima nakon 1970. Značajna je, svakako, njegova recepcija u Evropi. Tako je, gostujući na beogradskom Bitefu 1971. godine, Tarajama oduševio publiku predstavom *Jeretici* (*Jashūmon* 邪宗門), u kojoj pokretima glumaca upravljaju „animatori“, isti oni što pokreću lutke u klasičnom lutkarskom pozorištu Bunraku.⁶⁷ Crpeći inspiraciju iz raznovrsnih izvora - od rok mjuzikla do *kabukija* – ova drama predstavlja proslavu pobede mladog „jeretika“ nad bezličnim silama društvenog konformizma koje su pretile da ga progutaju (Goodman 56). Time je veoma jasno bio izražen nesamostalan karakter modernog čoveka, odsustvo slobodnog izbora i motivacije.

Sve to navodi na zaključak da su tesne veze s protestnim društvenim pokretima potvrdile trajnost susreta između ideologije i imanentno književnih preokupacija. Protesti su bili simbolički i bukvalno predstavljeni u pozorišnim, književnim i filmskim delima

⁶⁷ Poput drame *Pasji bog* (*Inugami*), Tarajamina drama sa maskama i pevanjem, *Jeretici*, pokušava da pozorište pretvori u javni trg, da uključi publiku pozivajući na otpor prema klasičnom pozorištu kao „prevaziđenoj instituciji“.

šezdesetih godina. Tako se, 1968, na vrhuncu studentskih protesta, teatarske trupe nisu samo bavile protestnim *temama*; one su, u agit-prop stilu, direktno učestvovala u demonstracijama i sukobima s vlastima. Igrokaz *Bacite svoje knjige: izađimo na ulice* (*Sho o suteyo machi e deyō* 書を捨てよ、町へ出よう) Terajama Šudija možda i najbolje oslikava dramaturški prostor protestnog pokreta u drugoj polovini decenije. Nalsov je direktno proistekao iz njegovog uverenja da se o životu više može naučiti na ulici, iza šanka nekog noćnog bara nego u školi. Drama predstavlja psihodelični kolaž političkih govora, snoviđenja, seksa i sporta utkanih u svakodnevicu šezdesetih godina, čija je radnja labavo povezana s lutanjima i urbanim pustolovinama mladog muškog protagonista. Postoje, ustvari, tri dela pod istim naslovom – knjiga sabranih eseja iz 1967, predstava iz 1968, i film koji je režirao Terajama 1971. godine. Mada se sva tri dela značajno razlikuju u pogledu forme i sadržaja, njih odlikuje intertekstualnost i naizgled svesna narativna konfuzija.

Film nudi bizaran igrokaz: bučnu pobunu u atmosferi društvene neizvesnosti protkanoj fragmentima urbanog pejzaža Tokija s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina. Svojevrsni kolažni rok mjuzikl prati stasavanje mladog muškog protagonista, Kitagava Eimeija, u ambijentu beomske kontrakulture Šinđukua. Eimeijeva porodica živi na margini – vaspitavaju ga baka sklona sitnim krađama i otac delikvent i ratni zločinac, koji mu duguje novac. Eimei se s druge strane stara o svojoj sestri Secuko, koja je razvila neprirodnu romantičnu vezu sa zecom, kućnim ljubimcem.⁶⁸ U radnju su pralelnom montažom intergrirani snimci predstava uličnog pozorišta i „hepeninga“ na ulicama Šinđikua: video verzije homoseksualnih oglasa, hipika koji puše marihuanu na ulicama, fantazije o avionima na ljudski pogon, manifest o mucanju, grafiti i ostali naizgled nasumični fragmenti tokijske kontrakulture.

⁶⁸ Eimei bezuspešno pokušava da postane deo fudbalskog tima, ali nikad ne uspeva da se uzdigne od statusa domara, a njegova "inicijacija" sa prostitutkom koja opslužuje tim završava se katastrofom. Baka odlučuje da ubije zeca, kako bi naterala unuku da se socijalizuje. Međutim, to je samo dodatno uznemirilo Secuko, koja je izbezumljeno hodajući gradom zalutala u svlačionicu fudbalskog tima, gde je ceo tim grupno siluje pod tušem, dok je Eimei uzalud stajao pred zatvorenim vratima pokušavajući da ih spreči. Do kraja filma Eisei postaje borben i pun samopouzdanja, sestra se zaljubljuje u jednog od silovatelja i odlazi da živi sa njim i njegovom devojkom, a Eimeijev plan za osamostaljenjem od porodice propada. kada neko ukrade kolica za „ramen“ (japanska supa sa rezancima) koja je kupio ocu kako bi ga vratio na posao.

U središtu filma se nalazi „referentno mesto umetničke mape 20. veka“ – problem emancipacije pojedinca, proces prepoznavanja stupice u kojoj se nalazi i pokušaj da se oslobodi. Glavna odlika protagoniste je nesigurnost; on je podjednako nesiguran kada je reč o svetu koji ga okružuje, kao i u pogledu sopstvenih sećanja. Slike aviona „na ljudski pogon“ (*jinriki hikōki* 人力飛行機) provlače su kroz ceo film kao središnji simbol – to je avion koji zapravo nikad ne uspeva da poleti. Poslednja scena ga prikazuje u plamenu: sve govori u prilog pretpostavke da ga je Eimei sam zapalio, pristajući na povratak društvu i napustivši lažne nade za oslobođenjem od socijalnih veza (Ridgely 123). Prisutna je, kao i u mnogim drugim Terajaminim delima, ideja seksualne ambivalentnosti. Krah Eimeijeve potrage za slobodom kulminira u poslednjoj sceni, u kojoj vidimo kako ga odvodi policija.

Kao i kada je reč o slikarstvu, apstraktni, nelogični elementi doprinose oslikavanju kulturološkog portreta mlade generacije, a nihilističko-anarhistički ton filma simbolički priziva ideju protestnog pokreta. Egzistencijalizam je ključ za razumevanje ovog filma u kome se ukrštaju atmosfera neizvesnosti sa pozivima na pobunu kao odjecima okupacije univerziteta 1968. Vezan za tekstualno-vizuelni pristup kulturi, film *Bacite svoje knjige* je nastao kako iz potrebe da se ispitaju uzroci bekstva iz društva, tako i želje da se izbegne društveni sunovrat.

Ovaj nužno fragmentarni, nepotpuni prikaz odnosa poezije i avangardnog filma u Japanu zaključujemo jednim netipičnim projektom, koji važi za jedan od najznačajnijih video radova nastalih na tlu Japana. Naime, pojava jeftinih video kamera na prelasku iz sedamdesetih u osamdesete godine doprinela je razvoju osobenog žanra „književnog videa“, u kojem su se okušali i dvojica dugogodišnjih prijatelja, pesnika i svestranih stvaralaca, sa bogatim iskustvom i u domenu filma – Tanikava Šuntaro i Terajama Šuđi.

Projekat pod imenom „Video pismo“ (ビデオ・レター, 1982-83) koji je inicirao reditelj i *spiritus movens* japanskog eksperimentalnog filma Kavanaka Nobuhiro (かわなかのぶひろ), trajao je sve do Terajamine prerane smrti. Zamisao je bila da se da novi izraz japanskoj tradicionalnoj poetskoj formi kolaborativne poezije, pod nazivom *renga* (連歌). Razmena „elektronskih pisama“ odvija se korišćenjem „impromptu monologa“ koje odlikuje dramski osećaj za tajming i poetska upotreba jezika (London 75).

Svako „pismo“ predstavlja malu vizuelno-poetsku etidu ukorenjenu u trenutku, ali opet vezanu za prethodno poslatu poruku. Snažna i upečatljiva atmosfera vizuelne razmene leži i činjenici da je Terajama u to vreme bio u terminalnoj fazi fatalne bolesti koja je

prožela, obojila i na posletku prekinula ovaj zanačajni projekat. „Video pismo“ je nakon Terajamine smrti montirao Tanikava; ona predstavlja elegiju posvećenu Terajami, ali i njegovu labudovu pesmu (Miura 58). Tanikava je odlučio da rad završi potresnim prizorom elektrokardiograma sa poslednjim otkucajima Terajaminog srca.

Literatura:

- Goodman, David G. *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*. New York: Princeton AP, 1999.
- Karatani, Kōjin. "Japan As Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa." *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. Ed. Alexandra Munroe. New York: H.N Abrams, 1994, 33-39.
- Kawanaka, Nobuhiro かわなかのぶひろ. *Eiga – Nichijō no Bōken*映画・日常の冒険 [Film: svakodnevna avantura] Tokyo: Tokyo Zōkei Daigaku, 2006.
- Kitadai, Shōzō 北代省三. "Jikken gurūpu: Wareware no shuchō" 実験グループ: 我々の主張 [Ekperimentalna grupa: naša uverenja]. *Geijutsu shinchō* 4, no.11 (1953): 144-46.
- Kitadai, Shōzō 北代省三. *Jikken kōbō to Takiguchi Shūzō = Experimental workshop*. 実験工房と瀧口修造 = Experimental workshop [Eksperimentalna radionica i Takiguči Šuzo]. *Omāju Takiguchi Shūzō ten: Dai 11-kai* オマージュ瀧口修造展 ; 第11回 [Omaž Takiguči Šuzo; jedanaesta izložba] Tokyo: Satani Garō, 1991.
- London, Barbara. "Video Letter." *Japanese Experimental Film & Video 1955-1994*. Ed. Image Forum. Osaka: Image Forum and Kirin Plaza Osaka, 1994.
- Miura, Masashi 三浦雅士. "Watashi wa dare? Bideo retā 1982-1983 wo megutte" 私は誰? ビデオ・レターをめぐって [Ko sam ja? O 'Video pismu'] *Gekkan Imēji Fōramu*. no.36, 9 (1983): 58-63.
- Nishimura, Tomohiro 西村智弘. "Jikken Eizō Jihyō" 実験映像時評 [Komentari o eksperimentalnom filmu]. *Gekkan Imēji Fōramu* no.186, 7 (1995): 70-73.
- Richie, Donald. *Japanese Experimental Film 1960-1980*. New York: The American Federation of Arts, 1981.
- Ridgely, Steven C. *Japanese Counterculture: The Antiestablishment Art of Terayama Shuji*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

THE CONVERGENCE OF POETRY AND JAPANESE AVANT-GARDE CINEMA

Since poetry held a central position in the cultural life of the Japanese nation since the earliest times, the elements of poetic expression naturally grew into the spiritual space of the early Japanese films. This contribution seeks to analyse the insufficiently examined phenomenon of convergence of avant-garde poetry and "unconventional" or experimental cinema in the post-war period. Owing to, inter alia, the interdisciplinary work of the Experimental Workshop, an artistic collective inspired by European culture - active during the fifties of the past century - the poetic impulse continued to permeate the artistic climate in the next decade. Although the cinematic language of the next generation of artists owes more to the influence of American cultural models, the intertextual experiments by such avant-garde luminaries as the poet Terayama Shūji successfully transcended the limitations of particular artistic disciplines, creating an authentic expression on the intersection of literature, theater and film.

Keywords: Japan, Avant-Garde, Poetry and Cinema, Japanese Art, Terayama Shūji, *Jikken Kōbō*.