



MACIEJ KRAUZE



<https://orcid.org/0000-0002-8781-7421>

Uniwersytet Łódzki, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

ul. J. Matejki 21/23, 90-237 Łódź

e-mail: maciej.krauze@edu.uni.lodz.pl

Rozarium Shinjuku, przechadzka

Quasi-dokumentalny portret japońskiej społeczności queer
w *Żałobnej paradzie róż* (*Bara no Sōretsu*, reż. T. Matsumoto, 1969)

Shinjuku Rose Garden, a Stroll

The Quasi-Documentary Portrait of the Japanese Queer Community in *Funeral Parade of Roses* (*Bara no Sōretsu*, dir. T. Matsumoto, 1969)

Abstract

This essay explores the intricate interplay between documentary and narrative elements in the film *Funeral Parade of Roses* (*Bara no Sōretsu*, dir. T. Matsumoto, 1969). The film centers on the character of Eddie, a queer individual working as a hostess in a gay bar in Tokyo's Shinjuku district. The narrative intertwines Eddie's romantic relationship with the bar owner Gonda and his conflict with the establishment's manager Leda. Flashbacks to Eddie's childhood and the revelation that Gonda is his long-lost father have led many Western scholars to interpret the film as a loose adaptation of *Oedipus Rex*. However, this essay challenges such readings, proposing an analysis of the film through the lens of gender and sexual identity in 1960s Japan. The study integrates elements of Western theory (Ch. Baudelaire, W. Benjamin, G. Deleuze, F. Guattari, S. Sontag) with research on the specificity of Japanese culture (D. Desser, A. Jacoby, M.J. McLelland, A.M. Nornes, D. Richie, T. Satō, T. Schmidt, I. Standish), as well as insights from the director (T. Matsumoto) and his interpreters (M. Ko, M. Raine). The chosen methodology facilitates an exploration of the relationship between the individual and reality as depicted in documentary form. By employing the concept of the *flâneur* to capture the essence of Shinjuku, the author emphasizes the film's eclecticism, which, through diverse conventions and cultural influences, creates a nuanced portrayal of Japan's sexual minorities and offers a commentary on the impact of foreign influences on Japanese collective society.

W 1985 roku do kin trafił film *Ran*, powszechnie uznawany za ostatnie wielkie dzieło Akiry Kurosawy. Reżyser ponownie sięga po tematykę epoki samurajów, tym razem w formie trawestacji *Króla Leara* Williama Szekspira. W filmie tym, obok Toshirō Mifune, w roli Błazna pojawia się emblematyczna postać japońskiej sceny — Pitā (Ikehata Shinnosuke; pseudonim od imienia bohatera powieści *Przygody Piotrusia Pana* Jamesa M. Barriego), performer znany z androgenicznej urody i kwestionowania dychotomii płciowej. Można przypuszczać, że angaż Pity był rodzajem zadośćuczynienia za okres twórczej bierności Kurosawy na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W tym właśnie czasie w Japonii miała miejsce premiera filmu *Żalobna parada róż* (*Bara no Sōretsu*, 1969) w reżyserii Toshio Matsumoto, uznawanego za czołowego przedstawiciela japońskiej awangardy (zob. Jacoby 2008: 239–241). W tym dziele Pitā wciela się w postać Eddiego, osobę queer pracującą jako hostessa w jednym z gejowskich barów w tokijskiej dzielnicy Shinjuku. Romans bohatera z właścicielem lokalu, Gondą (Yoshio Tsuchiya), prowadzi do konfliktu z Ledą (Osamu Ogasawara), która zarządza przybytkiem. Eddie ostatecznie wygrywa rywalizację, przejmując stanowisko Ledy. Fabułę filmu uzupełniają wywiady z przedstawicielami mniejszości seksualnych, utrzymane w konwencji dokumentu, oraz awangardowe eksperymenty filmowe i retrospekcje z dzieciństwa Eddiego, ujawniające, że zabił on swoją matkę. Kulminacja historii przynosi szokujące odkrycie — Gonda okazuje się zaginionym przed laty ojcem Eddiego. Poznawszy prawdę, Gonda popełnia samobójstwo, a Eddie oślepia się.

Film Matsumoto łączy elementy fabularne z dokumentalnymi, tworząc złożony obraz społeczeństwa japońskiego końca lat sześćdziesiątych. Kluczowymi wątkami, jakie nasuwają się przy analizie tego filmu, są relacja między warstwą dokumentalną a fabularną oraz sposób, w jaki przedstawiono osoby queer na tle japońskiego społeczeństwa. Istotne wydają się również podkreślenie, jak japońskie podejście do płci różni się od zachodnich wzorców, oraz świadomość, jakie wpływy kulturowe można dostrzec w filmie. Analiza *Żalobnej parady róż* bywa często ograniczana do porównań z innymi dziełami, przede wszystkim z *Mechaniczną pomarańczą*¹ (*A Clockwork Orange*, reż. S. Kubrick, 1971), co

¹ Informacja, że *Żalobna parada róż* rzekomo zainspirowała Stanleya Kubricka, często pojawia się w tekstach krytycznych i popularnonaukowych jako sposób, by zachęcić odbiorców do sięgnięcia po japońską produkcję. Niestety prowadzi to do degradacji dzieła Matsumoto, sprowadzając jego wartość jedynie do uznania przez amerykańskiego reżysera.

prowadzi do nadinterpretacji, a kwestie queer pozostają niedostatecznie zbadane. Celem mojego eseju jest wypełnienie tej luki poprzez analizę dokumentalnej warstwy filmu i próbę zrozumienia, jak Matsumoto przedstawił japońską społeczność LGBTQ+ w kontekście kulturowym i historycznym.

W pierwszej części eseju przedstawiam dotychczasową interpretację japońskiego kina modernistycznego w kontekście akademickim, z uwzględnieniem aspektów przydatnych do analizy *Żalobnej parady róż*. Następnie omawiam dwie kluczowe dla dzieła pochodne: mitograficzną i kampową. W drugiej części pojęcie flanera (fr. *flâneur*) zostaje przeniesione na grunt japoński — jako strategia obrazowania miasta i mniejszości seksualnej w filmie Matsumoto. Uwzględniając refleksje samego reżysera, poruszam także problematykę różnic w postrzeganiu seksualności w Japonii.

Roz-RÓŻ-nienie — eklektyzm utworu

Matsumoto nakręcił swój pełnometrażowy debiut w momencie, gdy japońskie kino nowofalowe (jap. *Nūberu bāgu*) zbliżało się do końca rozwoju. Zdaniem Donalda Richiego był to okres, w którym japońska kinematografia zmieniała swoją trajektorię — przestała być postrzegana jako zjawisko zachodnie, stając się coraz bardziej autonomicznym i oryginalnym dobrem kulturowym o unikalnych, japońskich cechach. *Żalobna parada róż* weszła na ekrany tuż przed komercjalizacją kina lat siedemdziesiątych, która przywróciła do łask starszych mistrzów, takich jak Akira Kurosawa, ale jednocześnie marginalizowała młodych twórców. W konsekwencji wielu z nich, pozbawionych możliwości realizacji intratnych projektów, zrezygnowało z kariery reżyserskiej. Ich los przypieczętował stopniowy upadek Art Theatre Guild (ATG), kluczowego producenta kina artystycznego, spowodowany zmianami w finansowaniu kinematografii. W tym samym czasie uznanie zdobywały nowe formy filmowe, takie jak anime i cyberpunk, co Richie przedstawia jako zwrot japońskiego kina w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ku obszarom, które wcześniej należały do artystycznego podziemia lat sześćdziesiątych — ku kinu popularnemu (zob. Richie 2005: 208–212).

Z perspektywy Tadao Satō, japońskiego krytyka filmowego, nowofalowe kino charakteryzowało się unikalną syntezą wartości artystycznych z komercyjnymi atrakcjami, takimi jak seks i przemoc. Ówczesni twórcy filmowi poszukiwali nowatorskich sposobów definiowania podmiotu, balansując na granicy między jednostką a społeczeństwem oraz między jednostką a jej własnym ciałem. Satō pisze:

Dążenia i intencje różnych grup są często komunikowane przez wyrazy siły, w których przemoc nie stanowi anormalnego efektu, lecz główną składową. W określonym klimacie społecznym nieodzowna eskalacja przemocy przez japońskich filmowców, zaczęta na początku lat sześćdziesiątych, nie może zostać po prostu przypisana „powojennej dekadencji”. [...] Japońscy filmowcy, wrażliwi na gwałtowność przemocy we współczesnym społeczeństwie, tworzyli modernistyczne thrillery i filmy o *yakuzie*, zastępując nimi historyczne dramaty w repertuarach kin².

(Satō 1982: 234)

² Jeśli w bibliografii nie odnotowano inaczej, tłumaczenia cytatów — M.K.

W opinii krytyka nowofalowe tendencje były także efektem transformacji widowni — telewizja przyciągała do domów tradycjonalistów, podczas gdy młodzież miejska, zwłaszcza studenci, poszukiwała rozrywki w kinach, co pogłębiało podziały społeczne (Satō 1982: 229–238). *Żalobna parada róż* reprezentuje ten drugi nurt, celebrując kulturę filmową jako formę integracji społecznej oraz obrazując zachodzące w społeczeństwie podziały.

David Desser dodaje, że twórcy nowofalowi starali się demaskować niedoskonałości idyllicznego wizerunku Japonii, promowanego przez klasyczne kino. W tym celu wykorzystywali konwencje zachodniego teatru, w tym efekt obcości znany z dorobku Bertolta Brechta (Desser 1988: 171–191). Brechtowskie wpływy, widoczne w japońskim teatrze, odcisnęły także piętno na krajowej kinematografii, czego przykładem jest teatralność sali egzekucyjnej w *Śmierci przez powieszenie* (*Kōshikē*, reż. N. Ōshima, 1968). Jednak w kontekście filmu Matsumoto takie podejście może okazać się mylące ze względu na płynne przenikanie się elementów widowiskowych i dokumentalnych. Teatralność naturzszyków występujących w filmie nie jest tylko efektem sceniczności, lecz tłumaczy się jako manifestacja seksualności, wyrażająca się w manierystycznej gestykulacji i zachowaniach postaci.

Abé Mark Nornes omawia poetykę japońskiego dokumentu, szczególnie akcentując aspekt naturalistycznej estetyzacji, która często występuje w japońskim kinie dokumentalnym, mimo że niekoniecznie opiera się na niefikcyjnym przedstawieniu rzeczywistości. W tym kontekście warto wspomnieć lewicowego krytyka Akirę Iwasakiego — sprzeciwiał się on realistycznej konwencji dokumentu; twierdził, że dokument filmowy powinien odważyć się na manipulację formą, aby uczynić przekaz bardziej przejrzystym i efektywnym. Jego postulaty pojawiły się w czasie, gdy japońska gospodarka dynamicznie się rozwijała, a dokumentaliści, często pracujący niezależnie i finansowani prywatnie, tworzyli komercyjne produkcje, starając się dorównać popularnej kinematografii fabularnej. W latach sześćdziesiątych, kiedy awangardowe kino nowofalowe przeżywało rozkwit, w przypadku japońskiego dokumentu mówiło się jednak o artystycznym kryzysie. Po wojennych doświadczeniach, kiedy to dokumenty często pełniły funkcję patetycznych zapisów katastrof, nowofalowe tendencje skierowały japońskie kino dokumentalne na nowe ścieżki. Nornes wskazuje na dorobek reżyserski Toshio Matsumoto jako przykład odmiennego podejścia, które wyróżnia go na tle innych dokumentalistów. Matsumoto, działający w wielu obszarach sztuki, odznaczał się skłonnością do nowatorskich rozwiązań i żywym zaangażowaniem w kulturę filmową (zob. Nornes 2003: 15–18). W podobnym tonie można wspomnieć także o Susumu Hanim, który podobnie jak Matsumoto wyznaczał nowe kierunki w japońskim dokumencie. Nornes polaryzuje japoński dokument, wskazując na dwa główne nurty: afirmację realizmu oraz ideologiczną wypowiedź, która odchodzi od prób wiernego odtworzenia rzeczywistości (zob. Nornes 2003: 220–224). *Żalobna parada róż* balansuje na granicy poetyki fabularnej i dokumentalnej, przechylając się jednak w stronę dokumentu. Dzięki temu film ten najpełniej oddaje realia życia mniejszości seksualnych, nie poprzez proste uwiecznienie, ale poprzez solidarność i wspólne doświadczenie wykluczenia.

Isolde Standish dostrzega innowacyjność powojennej kinematografii japońskiej w tym, że wprowadzała ona ideę romantycznej miłości i seksualności jako wyrazu autonomii jednostki, a nie jedynie konsekwencji małżeństwa będącego kontraktem finan-

sowym między rodzinami. Reżyserzy japońskiej nowej fali z dystansem podchodzili do narodowych mitów, konfrontując je ze współczesnym systemem wartości. W erze globalizacji, postrzeganej jako ekspansja amerykańskiej ideologii, skierowali swoje kamery ku marginesowi społeczeństwa, szukając postaci, które można by uznać za niezapisaną kartę, personę *carte blanche* (zob. Standish 2011: 80–114). W nowofalowych filmach seksualność staje się czynnikiem przekraczającym społeczne podziały, wyrazem wyzwolenia i indywidualizmu, często w formie transgresji polegającej na łamaniu społecznych norm. W zakończeniu *Żalobnej parady róż* osłepienie — symboliczna kastracja — wyraża pragnienie wyzbycia się pożądania w czasach masowej konsumpcji, kiedy japoński kolektyw traci szansę na przetrwanie.

Standish zauważa również, że nowa fala wprowadziła zabieg retrospekcji jako sposób na przedstawienie historii zbiorowej przez pryzmat jednostki. Umieszczenie narodowej traumy w przestrzeni prywatnej umożliwia widzom identyfikację z filmową narracją i pośrednie zmierzenie się z przeszłością. Awangardowe zabiegi montażowe podkreślają modyfikację wspomnień z biegiem czasu, co jest kluczowe dla zrozumienia społecznych i historycznych kontekstów, które kształtowały powojenne japońskie społeczeństwo (zob. Standish 2011: 80–114). W przypadku *Żalobnej parady róż* mniejszości seksualne, pomimo piętna deprawacji, jakie naznaczyły ich społeczne postrzeganie, znalazły swoje miejsce w kulturze audiowizualnej Japonii, manifestując obecność i tożsamość. Eddie, kreując swoją postać, czerpie z własnej tożsamości, podczas gdy Gonda jawi się jako model pokazowy, obiekt zachwyty nad męskim pięknem. W scenach seksualnych ich ciała są filmowane w taki sposób, że trudno jednoznacznie określić ich płeć biologiczną. Maska, często używana w nowofalowych filmach (utworach Shūjiego Terayamy czy Akio Jisōjiego) jako symbol wyparcia tożsamości, w filmie Matsumoto wyraża fascynację aktem twórczym i dążeniem do autonomii, będąc dla osób queer bardziej prawdziwa niż ich biologiczna powłoka.

Thomas Schmidt w swojej analizie *Żalobnej parady róż* eksploruje motywy maski i lustra, aby zadać pytanie o istnienie japońskiej tożsamości queer. Zastanawia się, czy jest to autentyczny fenomen kulturowy, czy raczej naleciałość z amerykańskiej kultury. Motywy te pełnią kluczową rolę w filmie, ilustrując proces genderowej przemiany bohaterów. Maska, zamiast symbolizować twarz, staje się nową, odrębną tożsamością, podczas gdy lustro służy jako przejście do innego wymiaru, w którym postaci stają się tym, co widzą w odbiciu. Przykładem tego jest scena, w której Leda, przeglądając się w lustrze, dostrzega Eddiego zbliżającego się zza jej pleców, co symbolizuje nadciągające niebezpieczeństwo i widmo końca. Schmidt rozciąga tę metaforę na całą queerową subkulturę, widząc w niej odbicie Japonii tamtych lat — kraju przeżywającego kryzys tożsamości, gdzie normy społeczne zostały zakwestionowane. Analizując film w kontekście psychoanalitycznym, badacz odnosi się do tradycyjnego modelu japońskiej rodziny i teorii popędów (zob. Schmidt 2019: 45–62), co jednak może prowadzić do redukcji seksualności bohatera do poziomu zaburzenia. W swojej analizie Schmidt zdaje się zapominać o podstawowej funkcji lustra, jaką jest umożliwienie samopoznania. Sceny wywiadów, w których przedstawiciele społeczności queer patrzą w kamerę, przypominają momenty, w których przeglądają się w lustrze, co podkreśla ich dążenie do zrozumienia i afirmacji własnej tożsamości. Gest osłepienia Eddiego przed lustrem, choćby w kontekście teorii Jacquesa Lacana (spojrzenie jest nośnikiem pożądania), może symbolizować społeczne odrzucenie — niszczycielski zwrot pożądania ku sobie.

Warto rozważyć *Żalobną paradę róż* w kontekście trzech możliwych interpretacji: mitograficznej (lub psychoanalitycznej), kampowej oraz dokumentalnej. Wariant mitograficzny wydaje się preferowany przez badaczy, szczególnie w świetle zakończenia filmu, które można odczytać jako genderowe przekształcenie *Mitu o Edypie*. Już wcześniej w filmie pojawiają się psychologizujące elementy, takie jak zbliżenia na twarze bohaterów odbijane w lustrach podczas nakładania makijażu. Te zabiegi mogą odnosić się do lacanowskiej fazy lustra, w której jednostka po raz pierwszy rozpoznaje siebie w lustrze, oddzielając się od otoczenia, ale jednocześnie jej obraz pozostaje fragmentaryczny i niepełny. Innym istotnym motywem jest przerażający śmiech zamordowanej przez bohatera matki, który powraca jako fatum, ostatecznie popychając Eddiego do samookaleczenia. Psychoanalityczne wątki w filmie, choć obecne, nie dominują nad narracją i są rozproszone. Zbyt dosłowne ich odczytanie może prowadzić do błędnego wniosku, że seksualność Eddiego wynika z traumy, co byłoby uproszczeniem. Strukturę rodziny, w której pojawia się freudowski kompleks, trudno przełożyć na japoński kontekst kulturowy, gdzie habitus społeczny przypisuje określone role jej członkom. Gilles Deleuze i Félix Guattari, krytykując psychoanalizę, wskazują na jej związek z dominacją kapitału, prowadzący do globalizacji i rozpadu pierwotnych kodów kulturowych (zob. Deleuze, Guattari 2017: 59–64).

Odwołania do zachodniej kultury w *Żalobnej paradzie róż* są liczne — film otwiera cytaty z *Kwiatów zła* Charles’a Baudelaire’a: „Jestem i raną — i kindziałem [...]. Jestem i katem, i ofiarą!” (Baudelaire 1990: 98); rywalka Eddiego nosi imię Leda (na cześć postaci z mitologii greckiej, rozślawnionej choćby przez poezję Williama Butlera Yeatsa), a przegłędając się w lustrze, wypowiada zaklęcie z *Królowny śnieżki* braci Grimm: „Lustreczko, lustreczko, powiedz przecie, kto najpiękniejszy jest na świecie?”; pracują w barze o nazwie Genet (od nazwiska Jeana Geneta; do jego powieści nawiązuje także tytuł jednego z filmów Nagisy Ōshimy), gdzie przesiaduje brodaczy o pseudonimie Che (jak Che Guevara), a na jednym z tamtejszych przyjęć ktoś recytuje wypowiedź Jonasa Mekasa, przekręcając nazwisko reżysera — aczkolwiek nie pełnią funkcji aprobatywnej. Wręcz przeciwnie, kampowość przedstawienia sugeruje sztuczność asymilacji tych odniesień. Susan Sontag podkreśla, że kamp wymaga empatii, aby odróżnić go od kiczu, i umożliwia dostrzeżenie wartości estetycznej w marginesowych treściach. Kamp proponuje postrzeganie świata przez pryzmat nadmiernej stylizacji i sztuczności, zamiast użytkowości czy wzniosłej powagi (zob. Sontag 1979: 307–324). Umiłowanie marginesu, jakie charakteryzuje kamp, skłania do refleksji nad seksualnością i jej reprezentacją. Jak stwierdza Sontag:

Tu gust kampu czerpie z na ogół nieświadomionej prawdy o smaku: najbardziej wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej (jak również najbardziej wyrafinowana forma przyjemności seksualnej) polega na postępowaniu wbrew własnej płci. W bardzo męskich mężczyznach najpiękniejszy jest właśnie jakiś element kobiecości, w najbardziej kobiecych kobietach najpiękniejszy jest jakiś rys męski... Sprzymierzone z gustem kampu do obojactwa jest coś, co się wydaje zupełnym przeciwieństwem, lecz nim nie jest: lubowanie się w przesadnym podkreślaniu cech płci i osobistych manierizmów.

(Sontag 1979: 311)

Śmierć Ledy, ubranej w suknię ślubną i otoczonej sztucznymi różami (jap. *bara*; słowo zbliżone do potocznego określenia osób queer w Japonii), symbolizuje realizację jej fantazji o byciu Królewną Śnieżką, jednocześnie wywołując u widza uśmiech. Ta naiwność, charakterystyczna dla kampu, nie szydzi z przedstawicieli queerowej subkultury, lecz pozwala patrzeć na nich z czułością, sprawia, że ich doświadczenia stają się bardziej zrozumiałe.

Speszony spacerowicz — jak wariant dokumentalny porządkuje opowiadanie

Zestawienie myśli Sontag i Baudelaire'a w kontekście interpretacji *Żalobnej parady róż* ujawnia ograniczenia kampowej wykładni dzieła. Podobnie jak Sontag, Baudelaire zwraca uwagę na nadmierną estetyzację, która tworzy klisze, zamiast prawdziwie oddać istotę rzeczy. Z jego refleksji wyrasta koncepcja flanera — postaci balansującej między otwartym na świat obserwatorem a artystą zamkniętym we własnych myślach. Flaner, dążąc do pełnego doświadczenia świata, rezygnuje z indywidualności na rzecz kontemplacji otoczenia, lecz ta izolacja w tłumie, paradoksalnie, prowadzi go do osamotnienia. Baudelaire przekonuje:

Posiąć tłum — oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego flanera i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować.

(Baudelaire 1998: 20)

Flaner stara się uchwycić ulotne momenty w dziele sztuki, co jednak wyklucza go ze społecznej reakcyjności. Zamiast wiernego odwzorowania rzeczywistości powstaje przetworzony obraz — nie jest to czysta reprodukcja, ale twórcza interpretacja, co Baudelaire przedstawia jako mimowolne przetworzenie (zob. Baudelaire 1998: 11–29). Walter Benjamin rozwija tę koncepcję, dostosowując ją do realiów społeczeństwa konsumpcyjnego. Flaner przekształca się w poszukiwacza doznań, który rozbija jedność tłumy, stając się indywidualnym podmiotem, ale jednocześnie odrzucając bierne kontemplowanie na rzecz aktywnego uczestnictwa w miejskiej rzeczywistości. Benjamin zauważa, że flaner, jako włóczęga, nie usprawiedliwia swojej beczynności kontemplacją, lecz ulega presji kapitalistycznego wymogu ciągłej produktywności. To formalizowanie beczynności staje się paradoksalnym wyrazem ucieczki przed narzucaną produktywnością, przy jednoczesnym zanurzeniu się w miejskim życiu (zob. Benjamin 2005: 461–501).

Spacer Eddiego po ulicach Shinjuku wprowadza widza w jego doświadczenie miasta, które przytłacza go swoimi bodźcami, zmuszając do pozostania „tu i teraz”. Ta nowoczesna przestrzeń, z jej architekturą, lokalami i tłumem przechodniów, odciąga bohatera od bolesnych wspomnień. W filmie Matsumoto Shinjuku staje się miejscem, gdzie Eddie zyskuje nowy, samodzielnie skonstruowany wizerunek, przemierzając powojenną Japonię, na której krajobraz nałożono przeźrocze amerykańskiej ideologii. Miasto, zdominowane przez modernistyczną architekturę i symbole postępu, reprezentuje współczesną,

zglobalizowaną rzeczywistość; tradycyjna Japonia jawi się w niej jako relikwiarz przeszłości, uosobiony jedynie przez cmentarny pejzaż z kamiennymi figurami Buddy. Wizyta w tym miejscu, podczas pogrzebu Ledy, staje się dla bohatera momentem przełomowym, od którego zaczyna coraz częściej powracać do traumatycznego dzieciństwa. Flaner w interpretacji Benjamina, podobnie jak Eddie w filmie³, jest wciągany w wir miejskiego życia — z jednej strony oferuje ono nowe możliwości, z drugiej zaś zmusza do porzucenia przeszłości i przyjęcia nowej, zglobalizowanej tożsamości. Tym samym rozważania Sontag i Baudelaire'a ukazują, jak zawodzi kampa estetyka: mimo że stanowi cenne narzędzie analityczne, nie jest wystarczająca do pełnego zrozumienia dzieła. To, co miało być wyzwoleniem, może w rzeczywistości prowadzić do jeszcze głębszej alienacji, zarówno jednostki, jak i kultury, którą reprezentuje.

Walter Benjamin odnosi się do medium filmowego z rezerwą, klasyfikując je jako narzędzie reprodukcji, a nie twórczości. W jego ujęciu autentyczność, czyli wartość oryginału, stanowi kluczowy element sztuki, którego kino i fotografia nie są w stanie dostarczyć. Na autentyczność składają się specyficzne cechy miejsca i czasu powstania dzieła, osadzające je w określonym kontekście historycznym i kulturowym, nadające mu unikalną aurę. Tego rodzaju oryginalności nie można przypisać filmowi, ponieważ technika filmowa jedynie rejestruje obraz, by następnie udostępnić go publiczności. Wyjątkiem może być zapis ludzkiej twarzy, która — jak uważa Benjamin — pełni rolę swoistej pośmiertnej maski, dokumentującej kondycję człowieka w danej chwili. Filozof krytycznie ocenia również aktorstwo filmowe, twierdząc, że ekran ogranicza możliwości ekspresyjne aktora, a sam aktor filmowy staje się produktem kultury celebryckiej, która odrywa go od istoty sztuki (zob. Benjamin 1993: 273–284); pomija tym samym możliwe udogodnienia płynące z języka filmu dla prezencji postaci. Status celebrycki Pity generuje nowe możliwości odbioru jego bohatera jako *alter ego* odtwórcy roli — wszelkie odniesienia do stylu życia, pozycji na undergroundowej scenie nabywają szerszego umotywowania. Benjamin pisze:

Z jednej strony film, dzięki zbliżeniom przedmiotów, dzięki akcentowaniu ukrytych szczegółów w powszednich rekwizytach, dzięki analizie pospolitych środowisk za pomocą genialnie prowadzonej kamery, w większym niż dotychczas stopniu umożliwia wgląd w nieuchronne zjawiska, rządzące naszym bytem, z drugiej strony przekonuje nas o nieskończonych możliwościach, których istnienia nawet byśmy nie podejrzewali! [...] Tu włącza się kamera ze swymi środkami pomocniczymi, jak szwenk w górę i w dół, cięcie, bieg pokłatkowy, rozciąganie i przyśpieszanie tempa akcji, powiększanie i pomniejszanie. Dopiero dzięki niej uzmysławiamy sobie zjawiska optyczne, znajdujące się dotychczas poza sferą naszej świadomości, tak jak podświadome popędy uzmysławiamy sobie dzięki psychoanalizie.

(Benjamin 1993: 282–283)

³ Fenomen flanera w kontekście japońskiego gruntu kulturowego szerzej omawia Rolf J. Goebel w pracy *Benjamin's Flâneur in Japan: Urban Modernity and Conceptual Relocation* (1998).

W opinii filozofa problematyka społeczna ukazywana w dziele zawsze powinna być głęboko zakorzeniona w lokalnych warunkach, aby komentarz zamykał się w wewnętrznym obiegu, motywując zmianę. Powszechność kina dyskwalifikuje jego ekspozycyjność ze względu na migracyjny charakter. Na zakończenie Benjamin dialektycznie przekształca pytanie „Czy film jest dziełem sztuki?” na „Jak film wpłynął na sztukę?” (Benjamin 1993: 273–284).

Z punktu widzenia dzisiejszego filmoznawstwa takie rozumowanie jest w oczywisty sposób archaiczne. Myślicielowi umyka również punkt styczności perspektywy flaneura z postawą widza, co oddala jego wnioskowanie od teorii Baudelaire’a — szczególnie w kontekście niemożności zastygnięcia w rozmyślaniach podczas doświadczenia (seansu). By umiejscowić tę koncepcję na japońskim gruncie, odwołuję się do rozważań Matsumoto nad osobliwością awangardowego filmu dokumentalnego. Matsumoto nie neguje prób wiernego zapisu rzeczywistości, pod warunkiem że twórca zerwie z sentymentem wobec filmowej treści i wprowadzi modyfikacje w procesie postprodukcji. Innymi słowy, obiektywny portret powinien zostać przekształcony przez subiektywne spojrzenie reżysera (zob. Matsumoto 2012: 148–154). Autor wskazuje na rozkwit europejskiej awangardy po I wojnie światowej, szczególnie we Francji, gdzie przestano traktować materialność rzeczy jako gwarant poznania. Funkcja przedmiotu oderwała się od jego fizyczności, przestała wynikać z jego przeznaczenia. Wprowadzenie surrealistycznych i awangardowych trendów do japońskiej nowej fali stanowiło próbę „nowego realizmu”, zmierzającego do urzeczywistnienia alternatywnego postrzegania świata poprzez realizm, by mógł on dalej funkcjonować w świetle nowej ideologii, na przykład marksizmu, który przekształca stosunek do materii. Zgodnie ze słowami Japończyka:

Perspektywa, z której dokumentaliści powinni dziś odnosić się do powojennych filmów awangardowych (I wojna światowa), jest oczywista: powinni oni dążyć do negacji negacji, w celu poszerzenia tego, czym film dokumentalny był dotychczas. Innymi słowy, powinniśmy uwiecznić ogół sprzeczności i jedności świata zewnętrznego z wewnętrznym, dążąc do syntezy obu w wariacjach nowych form filmowych.

(Matsumoto 2012: 151)

Wbrew postulatowi Baudelaire’a Matsumoto dowodzi, że efekt pracy artysty nie zależy od natury uwiecznianego przedmiotu, lecz od wcześniej przyjętej tezy. Wówczas status rzeczy zmienia się z uwagi na obronę narrację, co wyodrębnia element twórczy. Matsumoto twierdzi, że ideologiczne podłoże sztuki nie zależy od stopnia przetworzenia, ale od ukrycia przekazu w naturalistycznym przedstawieniu, co jest nieodzowną cechą dokumentu. „Nowy realizm” pozwala na odcisnięcie wrażliwości reżysera na taśmie filmowej, przyjmując dynamikę zmiany jako podstawowy aspekt relacji podmiot-otoczenie (Matsumoto 2012: 148–154). W *Żalobnej paradzie róż* szcątkowa fabuła, każda nowa perypetia, zostaje oprawiona w dokumentalne ramy, a wstawki demaskujące proces filmowania przypominają widzowi, że to „tylko film” (co mylnie kojarzy się z brechtowskim efektem obcości).

Tekst Matsumoto wymaga komentarza, by ułatwić jego przyswojenie. Michael Raine, odpowiedzialny za przekład wywodu Japończyka na język angielski, pokrótce przedstawia biografię reżysera i jego zapatrywanie na sztukę filmową. Na początku swojej kariery dokumentalisty Matsumoto był członkiem Zengakuren, nacjonalistycznej bojówki studenckiej o skrajnie lewicowych poglądach. Pod względem teoretycznym zajmował się relacją człowieka z materią, którą postrzegał jako wzajemnie oddziałującą, a nie jako istnienie obiektu w odniesieniu do podmiotu. W jego opinii należało przenieść ten postulat na język kina, tak aby uwidocznić widowni subiektywne spojrzenie kamery, tym samym kwestionując obiektywny charakter rzeczywistości. Na styku formuły dokumentalnej i awangardowej Matsumoto zachęca do przedstawienia powojennego świata jako odbicia zachodzącej subiektywizacji, co mogłoby pomóc przepracować kryzys tożsamości lub go uniknąć (Raine 2012: 144–147).

Mika Ko analizuje *Żalobną paradę róż* przez pryzmat teorii Matsumoto. Zauważa ona, że struktura filmu celowo konfunduje odbiorcę, a poszczególne sekwencje dopiero w późniejszych partiach znajdują logiczne uzasadnienie. Ko dostrzega spójność między tematem filmu — eksploracją queerowego podziemia Shinjuku — a ideą politycznej kontestacji dominującego stanowiska społecznego. Samo skupienie się na środowisku queer jest już okazją do zakwestionowania normatywności. Dialektyka filmu obejmuje również przedstawienie głównego bohatera, a odniesienia do wizerunku Pity są oczywiste od pierwszych minut. Jednak trudno uznać film za biograficzny portret, choćby ze względu na mitograficzne odwołania. Po premierze Pitā zaczął kreować bardziej kobiecy wizerunek na wzór swojego bohatera, co nie przeszkodziło mu w przyjęciu roli mężczyzny w *Ranie* — kolejny dowód na zależność płci od performatywności w tej kulturze. Ko zwraca również uwagę na relację twarzy i maski, aby zakwestionować podział na „prawdziwe i sztuczne”, zgodnie z postulatami Matsumoto. Bogactwo odniesień w filmie jest dalekie od postmodernistycznej formuły, brakuje w nim nostalgii. Dzięki ścieraniu się tych odniesień tworzy się miejsce na kontrę, a widz doświadcza przestrzeni dla „nowego”. Ko zastanawia się, czy zakrwawiony Pitā wychodzący na ulice miasta w ostatniej scenie nie jest idealnym przykładem performatywnego zaimanifestowania opozycji (Ko 2011: 376–390). W rozumowaniu Ko brakuje jednak opisu diegetycznej przestrzeni miejskiej. Dokumentalny obraz dzielnicy, po której przechadzają się przedstawiciele mniejszości, okala wstawki fabularne i awangardowe w narracji. Również Eddie migruje między światem fabuły a dokumentu, lecz te przepływy odbywają się w ujednoczonej przestrzeni miasta.

Przepisanie terminu flanera na japońskie realia z wykorzystaniem przemysłów Matsumoto prowadzi do innej trajektorii rozumowania niż ta wyznaczona przez Benjamina. Dalsza ewolucja myśli w zachodnim dyskursie, szczególnie w dorobku Sontag, zmierza w kierunku bardziej przychylnego traktowania kultury audiowizualnej. Sontag zakłada, że obcowanie podmiotu ze światem odbywa się za pośrednictwem obrazu, który staje się synekdochą rzeczywistości. Wynalezienie fotografii — a następnie kina — pozwoliło ludzkości przeprowadzić próbę okiełznania świata obrazów, a w konsekwencji przejąć nad nim kontrolę. W efekcie doszło do przeniesienia zbiorowej egzystencji z wymiaru materialnego do *stricte* wizualnego. Sontag wypowiada się o poznaniu poprzez obraz w następujący sposób:

Ryc. 1. Kadr z filmu *Żalobna parada róż*

Matsumoto sam pojawia się w filmie, demaskując swoją sprawczość w formie metatekstualnego żartu. W tle na ścianie wiszą plakaty *Króla Edypa* (*Edipo re*, P.P. Pasolini, 1967), co stanowi zapowiedź dalszych losów protagonisty.



Źródło: *Żalobna parada róż*, reż. T. Matsumoto, fot. T. Suzuki, Matsumoto Productions, Art Theatre Guild.

Zdjęcia nie tylko zmieniają definicje materii, z której utkane jest codzienne doświadczenie (ludzie, rzeczy, wydarzenia, cokolwiek dostrzegamy — aczkolwiek odmiennie, a często w roztargnieniu gołym okiem), ale i dodają wiele materiału, którego normalnie nie zauważamy. Sama rzeczywistość ulega przedefiniowaniu staje się przedmiotem wystawienniczym, zapisem do przypomnienia, celem śledztwa.

(Sontag 1986: 143)

Podobnie jak Benjamin, Sontag pisze o pośmiertnej masce, która pełni funkcję dokumentalną i dowodową, jednocześnie uchwytną nostalgię i wspomnienie czyjejs obecności. Fotografia, w przeciwieństwie do ludzkiej percepcji, świadczy o materializmie świata — podmiot wchodzi w kontakt z otoczeniem zgodnie z wyobrażeniem utrwalone w obrazach. Sontag jednak dostrzega zgubny wpływ zależności świata od obrazu, szczególnie w momencie, kiedy wizualność zaczyna podporządkowywać sobie materię, pozbawiając ją prawdziwości (Sontag 1986: 140–165); w przeciwieństwie do Benjamin, który widział w autentyczności kryterium sztuki separujące od rzeczywistości, postrzega ona świat obrazów jako zakotwiczony w poznaniu. Fotografia nie tyle prowokuje wspomnienia, co raczej umieszcza wycinek przeszłości w teraźniejszości, modelując pamięć według własnego porządku. Jednostka doświadcza tego, co minione, w danej chwili, co prowadzi do pewnej formy dysocjacji. Na zdjęciu, obok utraconego czasu, utrwała się również afekt odczuwany w chwili rejestracji, co potwierdza tezę Sontag, że świat obrazów staje się „więcej niż prawdziwy”. Klisze, na które skarżył się Baudelaire, nie ograniczają się do sztampy, ale generują w świadomości powszechne potwierdzenie tej iluzji. Badaczka argumentuje:

Sprzeczność postawy estetycznej i instrumentalnej, prowadząca do sprzecznych, a nawet nie dających się pogodzić uczuć względem ludzi i sytuacji, ta sprzeczność postaw stanowi rys charakterystyczny społeczeństwa, którego członkowie oddzielają sferę prywatną od publicznej. I nie ma niczego, co by nas lepiej przygotowywało do życia z tą sprzecznością, niż robienie zdjęć, które tak łatwo dają się wykorzystać w służbie obu postaw. Z jednej strony aparaty fotograficzne uzbrajają ramię władzy państwa, przemysłu, nauki. Z drugiej pomagają wyrazić mityczną przestrzeń zwaną życiem prywatnym.

(Sontag 1986: 162)

W myśl teorii Sontag, fotografia zajmuje określone miejsce w przestrzeni publicznej, wyznaczone przez normy klasowe czy rytualne (jak w przypadku albumów ślubnych), choć czasem wymyka się im dzięki swojej powszechności. Matsumoto, z kamerą w ręku, ucieka do gejowskich barów Shinjuku, aby dać szansę przedstawicielom mniejszości na wejście do świata obrazów i potwierdzenie swojego istnienia poprzez własną narrację. Nie jest przypadkiem, że reżyser osadza swój filmowy manifest w czasach wzmożonej komercjalizacji, rozwoju rynku napędzanego obrazoburczymi możliwościami reklamy i wizualną nadprodukcją. Fotografia podważa dychotomię publiczne–prywatne, dokonując transferu wizerunków między tymi sferami. Szeroka dystrybucja kultury wizualnej sprawia, że wszelkie próby jej monopolizacji kończą się upowszechnieniem przestrzeni osobistej. Jaki czynnik przesądza o tragicznym zakończeniu filmu? Rodzinne zdjęcie z wypaloną twarzą ojca — ojca zapomnianego, wymazanego z rodowego portretu. Reszta fabuły rozgrywa się w świecie klisz i zapożyczeń, po które sięga protagonista, nie mogąc w inny sposób opowiedzieć o dramacie swojego położenia.

Wprowadzenie wątków dokumentalnych w *Żalobnej paradzie róż* prowadzi do interesującego napięcia między fikcją a rzeczywistością, szczególnie w kontekście japońskiego queerowego podziemia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Przewaga składnika dokumentalnego nad fabularnym jest szczególnie widoczna w scenie, gdzie kamera bezpośrednio zwraca się do odtwórcy głównej roli, pytając go o jego odczucia na temat filmu i swojego występu. W tej rozmowie Pitā krytykuje motyw kazirodztwa, ale jednocześnie wyraża uznanie dla sposobu, w jaki film przedstawia queerowe środowisko. Ta scena, zdradzająca finał fabuły, podkreśla, że w filmie ważniejsze jest dokumentowanie realiów i obrazów queerowego życia niż budowanie klasycznego suspensu.

W warstwie dokumentalnej film oferuje bogaty przegląd wizerunków seksualności w Japonii, wpisujący się w szerszy kontekst społeczny tamtych czasów. Mark J. McLelland w swojej antologii japońskiego queeru opisuje znaczący wpływ, jaki na japońskie społeczeństwo miało przybycie aliantów po II wojnie światowej. Wraz z nimi pojawiły się nowe wzorce autoprezentacji, które miały istotny wpływ na japońską kulturę seksualną. Zmiany te były szczególnie widoczne w unowocześnieniu wizerunku Japonki jako jednostki decyzyjnej oraz w kryzysie męskości, który nastąpił po wojennej porażce kraju. Na ulicach zaczęli pojawiać się *danshō* — crossdresserzy, którzy świadczyli usługi seksualne, zawsze przyjmując rolę pasywną. McLelland opisuje, że tożsamość tych osób nie mieściła się w spektrum transpłciowości, lecz była bardziej wynikiem finansowej desperacji weteranów wojennych, którzy zostali odrzuceni przez swoje rodziny i społeczeństwo. Niemęskość i utrata społecznego statusu przez byłych żołnierzy stały się podstawą definiowania japoń-

skiej mniejszości seksualnej w opozycji do dominującego maskulinizmu. Klienci *danshō* byli zazwyczaj starszymi, zamożnymi mężczyznami, którzy w zamian za usługi seksualne oferowali ochronę i wsparcie finansowe. W relacjach tych dominowała tradycyjna hierarchia władzy, z cichym przyzwoleniem na kontakty z nieletnimi (McLelland 2005: 78–87).

W latach pięćdziesiątych *danshō* przenieśli się do barów, kabaretów, kin i innych lokali o podwójnym statusie. Amerykańska administracja zdelegalizowała wielowiekową tradycję pracy seksualnej w Japonii, jednak w praktyce nie udało się jej całkowicie wyeliminować. Ciała nadal były przedmiotem handlowej wymiany, ale sytuacja życiowa *danshō* uległa poprawie. Przestali oni ukrywać swoją biologiczną płęć, co wcześniej często kończyło się przemocą ze strony klientów. Teraz pracowali na podwójnych stanowiskach — jako kelnerki albo hostessy — czekając na klientów po godzinach. Gejowskie bary (jap. *gei bā*) wyróżniały się możliwością spotkania pracowników na scenie, gdzie występowali pod okiem najstarszej przedstawicielki społeczności, nazywanej *onēsan* (pol. „starsza siostra”; o tę pozycję rywalizują Eddie i Leda). Większość tych lokali znajdowała się w dzielnicy Shinjuku, wówczas uważanej za szemraną i rzadko kontrolowaną przez policję. Prywatne życie queerowej społeczności toczyło się w podziemiu, nie bez udziału lokalnej prasy, w której publikowano „ogłoszenia matrymonialne” (to zjawisko przedstawia Terayama w filmie *Rzućmy książki, wyjdźmy na ulicę*). W latach pięćdziesiątych osoby queerowe zaczęły cieszyć się lepszą jakością życia, a pojawiające się wówczas określenie „homo” odnosiło się do mężczyzn zainteresowanych innymi mężczyznami, niekoniecznie zaangażowanych w rynek usług seksualnych (McLelland 2005: 95–108).

W kolejnych latach *danshō* zostali przemianowani na *gei bōi*. Istotne jest, że termin „gei” zapisany katakaną to zapożyczenie z angielskiego, natomiast pisany hiraganą oznacza „przeznaczony sztuce” — tak jak w słowie „gejsza” (jap. *geisha*). Ten zapis sugeruje przypisanie osób queer do środowiska artystycznego, zwłaszcza tradycyjnego teatru, gdzie mężczyźni grali kobiece role (motyw ten porusza Yukio Mishima w swoich powieściach, takich jak *Zakazane kolory* czy *Wyznanie maski*). Termin *gei bōi* odnosił się do nieheteronormatywnych mężczyzn, tworzących spójną subkulturę, choć kobiecej seksualności poświęcano znacznie mniej uwagi w publicznej dyskusji — nie istniało na przykład określenie „*gei girl*”. Dla losów japońskiej społeczności queer w następnym dziesięcioleciu kluczowe były dwa wydarzenia: zniesienie ustawy przeciw prostytucji w 1956 roku oraz wkroczenie artystycznej bohemy do dzielnicy Shinjuku, w tym filmowców związanych z kinem Shinjuku Bunka pod patronatem ATG. Zgodnie z danymi McLellanda, liczba gejowskich barów w Tokio wzrosła wówczas z około dwudziestu do ponad dwóch tysięcy. Te miejsca przestały być postrzegane jako podejrzane przybytki, stając się przestrzenią, gdzie pary jednopłciowe mogły swobodnie tańczyć. Wśród klientów tych barów można było spotkać nie tylko mężczyzn, ale także niezamężne kobiety oraz przedstawicieli elit spragnionych nowych doznań. Tamtejsza obsługa nie ograniczała się już wyłącznie do doświadczonych *gei bōi*; coraz częściej stanowiska te zajmowali także dorywczo pracujący studenci (zob. McLelland 2005: 130–140). W takich właśnie realiach rozgrywa się akcja *Żalobnej parady róż*, gdzie fabularna opowieść jest ściśle spleciona z dokumentalnym przedstawieniem życia queerowej społeczności Tokio.

Aparycja *danshō* wyraźnie różniła się od stylu *gei bōi*, co można dostrzec na przykładzie postaci Ledy i Eddiego. *Danshō* dążyli do naśladowania tradycyjnego wizerunku kobiety, często w sposób przesadzony i kempowy, wybierając wzorzyste kimona oraz

intensywny makijaż. W przeciwieństwie do nich pokolenie *gei bōi* eksplorowało bardziej androgeniczny wygląd, inspirowany nowoczesnym obrazem kobiety. Charakteryzowali się delikatnym makijażem, nosili ubrania stylizowane na modę zachodnią, a pod spodem damską bieliznę. Popularne były krótkie fryzury inspirowane uczesaniem Jean Seberg oraz perfumy Chanel No. 5 (zob. McLelland 2005: 141–147). W *Żalobnej paradzie róż* bójka między bandą Eddiego a zaczepnymi dziewczynami wynika z oskarżenia o nieudolną imitację kobiecego wizerunku. Eddie odpowiada wtedy słowami: „chłopcy nie lubią pospolitych dziewczyn”. Androgeniczność *gei bōi* była synkretycznym połączeniem elementów artystycznych i transnarodowych.

Ryc. 2. Kadr z filmu *Żalobna parada róż*

W czasie przyjęcia bohaterowie palą marihuanę, czego pokazanie przełamuje jedno z największych do dziś tabu w Japonii, jakim jest zażywanie narkotyków.



Źródło: *Żalobna parada róż*, reż. T. Matsumoto, fot. T. Suzuki, Matsumoto Productions, Art Theatre Guild.

McLelland sugeruje, że teza Judith Butler o słabym powiązaniu między płcią kulturową i biologiczną nie ma pełnego zastosowania w Japonii, ponieważ tam *gender* definiuje się przede wszystkim przez pryzmat performatywności, a nie biologii⁴. Tożsamość ustępuje miejsca artyzmowi. Jako ilustrację swojego wniosku McLelland przywołuje film Matsumoto, interpretując go inaczej niż teoretycy kina:

Bardziej interesujące od głównego wątku fabularnego są mimo wszystko fascynujące sceny w barze, gdzie przeprowadza się wywiady z chłopcami o ich życiu prywatnym, reżyser pyta ich, jak udało się im odnaleźć „swoją drogę” (*kono michi*). Różnice genderowe w barze są bardzo wyraźne: obsługa składa się z młodych,

⁴ Stąd swobodne posługiwanie się zaimkami w eseju.

manierycznych crossdresserów, podczas gdy klientami są starsi, normatywni mężczyźni, w tym cudzoziemcy.

(McLelland 2005: 140)

Metatekstualny komentarz filmu łagodzi tragedię bohatera w ostatnim akcie, sprowadzając ją do inscenizacji mitu lub performance'u inspirowanego Zachodem, jak w przypadku samobójstwa Ledy. Zamiast interpretować dramat postaci przez pryzmat edypalnego trójkąta, bardziej adekwatne wydaje się spojrzenie na niego przez pryzmat konfliktu pokoleń. Spór między Ledą a Eddiem wynika z różnicy doświadczeń osób queer — ponizenie, jakiego doświadczyli *danshō* w powojennych latach, kontrastuje z dążeniem *gei bōi* do odcięcia się od przeszłości i zbudowania nowej tożsamości. Pytanie, kim jest Gonda, którego ingerencja prowadzi do tragicznego zakończenia losów całej trójki, pozostaje otwarte. Postać starszego amanta o niejasnej przeszłości odsyła do anonimowego pokolenia queerowych mężczyzn sprzed czasów, gdy możliwy był wybór alternatywnej tożsamości — pokolenia, które niczym widmo nawiedza kolejną generację, utrudniając jej pełne usamodzielnienie się. W tym kontekście reżyser stawia przed widzem dwuznaczną konkluzję: czy niemożliwe jest zapomnienie o utraconej tożsamości i traumie, czy też trzymanie się przeszłości uniemożliwia dalszą egzystencję? Niezależnie od interpretacji treść dzieła uzupełnia cytat z *Kwiatów zła*, którym film się rozpoczyna: „A jam złowrogim jest zwierciadłem / Gdzie się przegląda ta megiera” (Baudelaire 1990: 98).

Podsumowanie

Niezwykłość *Żalobnej parady róż* wynika z jej nieuchwytnego statusu, zawieszenia między ostatnimi latami złotej ery japońskiego kina a nadciągającą falą komercji, między fantazyjnym dokumentem a surową fikcją, między wpływem Zachodu a rdzennie japońską tradycją. Matsumoto wprowadza swoich bohaterów do sontagowskiego świata obrazów, traktując ich z głęboką empatią. Jednak za tą czułością kryje się drugie dno, które staje się bardziej widoczne dzięki kontrastowi między elementami fabularnymi a dokumentalnymi. Trzymanie się klasycznych interpretacji filmu, takich jak powiązanie z teatrem brechtowskim czy psychoanalizą, może prowadzić do zbyt uproszczonego spojrzenia na przedstawioną społeczność, sprowadzając film do powierzchownej fascynacji egzotyką i stereotypami dotyczącymi homoseksualizmu. Matsumoto nie tylko dokumentuje życie „kolorowych ptaków” Shinjuku, ale także w sposób niejednoznaczny bada wpływ amerykańskiej indoktrynacji na japońskie społeczeństwo, w którym mniejszość seksualna pełni rolę swego rodzaju eksponatu.

Dychotomia między obiektywizacją fikcji a uchwyceniem realiów dzielnicy Shinjuku odsłania proces spieniężenia japońskiej tożsamości jako orientalnej atrakcji, ujawniając napięcia wewnątrz transkulturowego tygła. W tym kontekście, samookaleczenie Eddiego można interpretować nie tyle jako wyraz osobistego cierpienia, co jako próbę ucieczki przed globalizacją i masową konsumpcją, symbolizowaną przez postać Edypa. Nie należy traktować społecznego komentarza filmu jako jedynie marginalnego dodatku. Dokumentalna forma pozwala widzowi na swobodniejsze przyswajanie fenomenu przedstawionej społeczności, jednocześnie przypominając o powszechnym zobojętnieniu — jak w scenie, w której zakrwawiony Eddie wpada na tłum przechodniów, a ci beznamyślnie maszerują dalej, nie zwracając na niego uwagi.

Bibliografia

- Baudelaire Charles (1990), *Kwiaty zła*, przeł. Z. Bieńkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baudelaire Charles (1998), *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Benjamin Walter (1993), *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej* [w:] *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Benjamin Walter (2005), *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (2017), *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, przeł. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Desser David (1988), *Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
- Goebel Rolf J. (1998), *Benjamin's Flâneur in Japan: Urban modernity and conceptual relocation*, „The German quarterly” nr 71.
- Jacoby Alexander (2008), *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Stone Bridge Press, Berkeley.
- Ko Mika (2011), ‘Neo-documentarism’ in *Funeral Parade of Roses: the new realism of Matsumoto Toshio*, „Screen” nr 52(3).
- Matsumoto Toshio (2012), *A Theory of Avant-Garde Documentary*, przeł. M. Raine, „Cinema Journal” nr 51(4).
- McLelland Mark J. (2005), *Queer Japan from the Pacific War to the Internet Age*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham.
- Nornes Abé Mark (2003), *Japanese Documentary Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Raine Michael (2012), *Introduction to Matsumoto Toshio: A Theory of Avant-Garde Documentary*, „Cinema Journal” nr 51(4).
- Richie Donald (2005), *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha America, Nowy Jork–Tokio.
- Satō Tadao (1982), *Currents In Japanese Cinema*, przeł. G. Barret, Kodansha America, Nowy Jork–Tokio.
- Schmidt Thomas (2019), *The Depiction of Japanese Homosexuality through Masks and Mirrors*, „The Polish Journal of Aesthetics” nr 55(4).
- Sontag Susan (1979), *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” nr 9.
- Sontag Susan (1986), *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Standish Isolde (2011), *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, Continuum, Nowy Jork.

Filmografia

- Żalobna parada róż* [*Bara no Sōretsu*] (1969), reż. T. Matsumoto, Matsumoto Productions, Art Theatre Guild.