

# TEORIA KRAJOBRAZU (*FŪKEIRON*) MASAO MATSUDY JAKO NARZĘDZIE KRYTYKI POLITYCZNEJ W JAPOŃSKIM FILMIE I FOTOGRAFII

KRZYSZTOF LOSKA

Uniwersytet Jagielloński  
Jagiellonian University  
krzysztof.loska@uj.edu.pl  
ORCID 0000-0003-4078-798X

Krajobraz jest namysłem nad porządkiem społecznym i politycznym, a porządek ten można opisać jako krajobraz.

JACQUES RANCIÈRE, *Le temps du paysage: Aux origines de la révolution esthétique*

## Wprowadzenie

Zastanawiając się nad usytuowaniem japońskiej teorii krajobrazu (*fūkeiron*) w szerszym kontekście nauk humanistycznych i społecznych, chciałbym wskazać na dwa punkty odniesienia. Po pierwsze, podobieństwo do filozoficznych rozważań na temat władzy dyscyplinarnej – ze względu na znaczenie przypisywane uporządkowaniu przestrzennemu (ingerencja w krajobraz) oraz urządzaniu (fr. *gouvernementalité*), czyli kierowaniu zachowaniem zbiorowości za pomocą szeregu technik oraz instytucji zapewniających dominację i bezpieczeństwo<sup>1</sup>. Po drugie, zapowiedź koncepcji socjologicznych, których autorzy tłumaczyli zmiany zachodzące w krajobrazie wpływem czynników gospodarczych. Podążając za tym tropem interpretacyjnym, pragnę przywołać definicję Sharon Zukin, która pisała, że krajobraz jest „społecznym, politycznym i kulturowym produktem twórczego zniszczenia”, powstałym wskutek oddziaływania władzy ekonomicznej, innymi słowy: jest „zbiorem materialnych praktyk oraz ich symbolicznych reprezentacji”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zob. M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Warszawa 2010.

<sup>2</sup> S. Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley 1993, s. 5, 16-17.

Każdy krajobraz podlega transformacji, ilustruje przejście od modelu produkcji do konsumpcji, odzwierciedlając zarazem głęboką przemianę zachodzącą w stosunkach międzyludzkich oraz instytucjach publicznych. Tym, co kształtuje krajobraz w jego wymiarze społecznym – stwierdza Sharon Zukin – jest relacja między władzą, przymusem i zbiorowym oporem. Przeprowadzona przez amerykańską socjolożkę analiza krajobrazu odsłania geograficzny wymiar światowego kapitalizmu, a zarazem wyznacza pole pozwalające uwzględnić czynniki biopolityczne, związane z działaniami podejmowanymi przez aparaty państwa, które narzucają określony sposób widzenia przestrzeni (kartografia) i kształtują ludzkie zachowania (techniki dyscyplinujące).

### Spojrzenie w przeszłość

Dyskusja nad krajobrazem w japońskim środowisku naukowym i artystycznym rozpoczęła się pod koniec XIX wieku za sprawą monografii *Japońska teoria krajobrazu* (*Nihon fūkeiron*)<sup>3</sup>, napisanej przez Shigetakę Shigę (1863-1927) – polityka, dziennikarza i geografa. Jego książka wpisywała się w ówczesną debatę na temat tożsamości kulturowej i narodowej, odczytywano ją bowiem jako głos sprzeciwu wobec postępującej westernizacji kraju. Wskazując na niepowtarzalność japońskiego krajobrazu, do którego ukształtowania przyczyniło się położenie geograficzne i różnicowanie klimatyczne, Shiga zwrócił uwagę na trzy jego właściwości – elegancję (*shōsha*), piękno (*bi*) i wzniosłość (*tettō*) – wynosząc tym samym naturę do rangi pojęcia estetycznego<sup>4</sup>.

Poszukując korzeni japońskiego modernizmu, Kōjin Karatani zwrócił uwagę na jeszcze jedno źródło inspiracji, mianowicie funkcję krajobrazu w utworach Doppo Kunikidy (1871-1908), prekursora naturalizmu, dla którego sceneria stanowiła odbicie życia wewnętrznego bohaterów literackich<sup>5</sup>. Na przeciwnym biegunie refleksji teoretycznej sytuuje się koncepcja Masao Matsudy (1933-2020) – publicysty, działacza politycznego, krytyka filmowego

<sup>3</sup> Tłumaczenie tytułu własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tytuły z języka japońskiego w tłumaczeniu autora artykułu.

<sup>4</sup> Zob. M. Gavin, *Nihon fūkeiron (Japanese Landscape): nationalistic or imperialistic?*, „Japan Forum” 2000, vol. 12, nr 2, s. 219-231.

<sup>5</sup> Zob. K. Karatani, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham 1993, s. 23-24. W pierwszym rozdziale o znaczącym tytule „Odkrycie krajobrazu” Karatani, odnosząc się do przykładów zaczerpniętych z malarstwa, poezji, prozy oraz tekstów teoretycznych, wskazał na zmiany, jakie pod koniec XIX wieku zaszły w sposobach percepcji.

i teoretyka kultury – w której można dostrzec próbę odejścia od romantycznego i narodowego paradygmatu w dyskursie krajobrazowym, jaki ukształtował się na przełomie XIX i XX wieku, w stronę namysłu nad krajobrazem jako skutkiem zarządzania przestrzenią przez instytucje państwa.

### Punkt zwrotny

Masao Matsuda po raz pierwszy posłużył się słowem „krajobraz” (*fūkei*) w tytule eseju *Seks jako krajobraz* (*Fūkei toshite no sei*), wykorzystując je jako klucz interpretacyjny do odczytania ostatniej sceny z filmu Kōjiego Wakamatsu *Dalej, dalej powtórna dziewico* (*Yuke yuke nidome no shōjo*, 1969), w której para młodych bohaterów popełnia samobójstwo, skacząc z dachu budynku<sup>6</sup>. W ciągu kilkunastu miesięcy japoński krytyk napisał serię artykułów poświęconych problematyce krajobrazowej, które opublikował później w zbiorze *Śmierć krajobrazu* (*Fūkei no shimetsu*), rozważając tytułową kategorię w kontekście władzy politycznej i ekonomicznej oraz sięgając do przykładów zaczerpniętych ze sztuk wizualnych<sup>7</sup>. Motywem przewodnim większości tekstów było zwrócenie uwagi na ingerencję władzy w życie codzienne, która przejawia się za pośrednictwem pozornie niewinnych sposobów kontroli, jakiej poddawani są ludzie w przestrzeni miejskiej (np. zasady ruchu ulicznego, wyznaczanie przejść dla pieszych, sygnalizacja świetlna).

Punktem wyjścia dla jego teorii (*fūkeiron*) stał się film *Seryjny morderca* (*Ryakushō: renzoku shasatsuma*, reż. Masao Adachi, 1969), a zwłaszcza sposób, w jaki opowiedziano w nim o losach Norio Nagayamy. Twórcy tego kolektywnego przedsięwzięcia – wśród których znalazł się również Matsuda – oparli się pokusie pokazania życia mordercy, co uczynił Kaneto Shindō w *Żyć dziś, umrzeć jutro* (*Hadaka no jūkyūsei*, 1970). Zamiast tego postanowili odtworzyć ścieżkę, jaką przebył młody człowiek, wyruszając z północnych

<sup>6</sup> Zob. M. Matsuda, *Fūkei toshite no sei*, „Asahi Journal” 1969, vol. 11, nr 52, s. 12-17. Artykuł ten został przedrukowany w nowym wydaniu zbioru esejów Matsudy *Fūkei no shimetsu*, Tōkyō 2013.

<sup>7</sup> W książce *Fūkei no shimetsu* Matsuda zamieścił większość swoich artykułów na temat krajobrazu: *Miasto jako krajobraz* (*Fūkei to shite no toshi*), *Co to jest przestrzeń partyzancka?* (*Gerira kūkan to wa nani ka*), *Mój archipelag, mój krajobraz* (*Waga rettō, waga fūkei*), *Obraz, krajobraz, język* (*Eizō, fūkei, gengo*), „Krajobraz” i „Sytuacja” (*‘Fūkei’ to ‘jōkyō’*), *Dlaczego wojny krajobrazowe?* (*Naze fūkei sensō na no ka*), *Za śmierć krajobrazu* (*Fūkei no shimetsu no tame ni*), *Punkt wyjścia teorii krajobrazu* (*Fūkeiron no kiten*).

krańców archipelagu w stronę miast położonych na wyspie Honsiu<sup>8</sup>. Nie zamierzali rekonstruować zbrodni popełnionych przez dziewiętnastolatka ani dokumentować masowych protestów, jakie przetoczyły się przez uniwersyteckie kampusy w tamtym czasie. Ich uwaga nie skupiała się na tym, co widoczne, czyli ulicznych walkach, lecz na niewidocznych strukturach władzy. Można zgodzić się z sugestią Grega Haingera, że twórcy filmu „przenieśli odpowiedzialność za popełnione zbrodnie z jednostki, w której wszyscy widzieli potwora, na społeczeństwo jako całość, a nawet szerzej: na globalne siły kapitalistycznego ujednoliceńa”<sup>9</sup>.

### Krajobraz zwany Nagayamą

*Seryjny morderca* rozpoczyna się od beznamietnego głosu spoza kadru: „Pod koniec ubiegłego roku popełniono cztery morderstwa w czterech różnych miastach z użyciem tej samej broni. Wiosną tego roku aresztowano dziewiętnastoletniego mężczyznę. Nazwano go seryjnym mordercą”. Adachi i Matsuda wyrysowali mapę jego wędrówki po kraju – od przedmieść Abashiri przez Aomori, Hakodate, Fukushima, Jokohamę, Nagoję, Osakę, Kioto i Kobe, po wielokrotne powroty do Tokio. Niewielka ekipa filmowa odwiedziła miejsca, w których Nagayama się urodził, wychował, dorastał, ukończył szkołę, mieszkał i pracował, a wreszcie dopuścił się kolejnych morderstw. Nie zamierzano przedstawiać faktów z życia zabójcy, lecz chciano pokazać „krajobraz zwany Nagayamą”<sup>10</sup> – jak mówił Adachi – czyli uchwycić proces „stawania się” i szukania linii ujęcia.

<sup>8</sup> Norio Nagayama urodził się w 1949 roku, wychowywał się w rozbitej rodzinie, po ukończeniu szkoły w 1965 roku wyjechał do Tokio w poszukiwaniu pracy. W październiku i na początku listopada 1968 roku zabił czterech mężczyzn z broni skradzionej z amerykańskiej bazy wojskowej. Mimo że w świetle ówczesnego prawa był nieletnim przestępcą, to jednak po długim procesie został skazany na śmierć, a wyrok wykonano w 1997 roku. Podczas pobytu w więzieniu napisał wiele książek, w tym autobiografię, która odniosła duży sukces komercyjny.

<sup>9</sup> G. Hainge, *Philippe Grandrieux: Sonic Cinema*, New York–London 2017, s. 213.

<sup>10</sup> Cyt. za: G. Hirasawa, *Landscape Theory: Post-68 Revolutionary Cinema in Japan*, Leiden University, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2021, s. 86 (rozprawa doktorska), s. 152, tłumaczenie własne. W związku z retrospektywą filmów Masao Adachiego zorganizowaną w Paryżu przez Cinémathèque Française, francuskie wydawnictwo wydało wybór artykułów reżysera pt. *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, Aix-en-Provence 2012.

Długie ujęcia, którym towarzyszy awangardowa muzyka jazzowa, zwykle pozbawione są komentarza odautorskiego, czasem tylko podawane są suche informacje dotyczące punktów na trasie wędrówki śladami zabójcy. Nawet miejsca zbrodni nie wyróżniają się niczym szczególnym, ponieważ prezentowane są jak zwyczajne krajobrazy, jak gdyby twórcy zamierzali unieważnić dychotomię między tym, co codzienne i niecodzienne. Jedne sceny filmowane są nieruchomą kamerą umieszczoną na statywie, inne zaś za pomocą długich jazd z panoramowaniem. Strategia artystyczna opiera się na wprowadzaniu technik dystansujących, czemu służy obecność dezorientujących wstawek, przedstawiających domy, ulice, tory kolejowe, opustoszałe budynki, mosty, dworce, parki, przystanki autobusowe, a nawet przypadkowych przechodniów<sup>11</sup>.

W eseju *Miasto jako krajobraz* Masao Matsuda pisał, że „japoński archipelag jawił się Nagayamie jako dziwnie zniekształcony, na podobieństwo przestrzeni nieeuklidesowej. Nam zaś – po czterech miesiącach podróży jego śladami – wszystkie ulice i zaułki w każdym regionie kraju uświadomiły homogeniczny charakter krajobrazu”<sup>12</sup>. Poczynione obserwacje pozwoliły na postawienie hipotezy, że krajobraz stał się wrogiem Nagayamy, że jego zbrodnie można odczytać jako manifestację sprzeciwu wobec głębokich przemian zachodzących w kraju. *Seryjny morderca* wyraźnie kontrastuje jednak z politycznie zaangażowanymi dokumentami nakręconymi na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, których twórcy skupiali się na rejestrowaniu działań podejmowanych przez protestujących studentów lub robotników sprzeciwiających się poczynaniom rządu japońskiego. Zaledwie w kilku ujęciach filmu pojawiają się funkcjonariusze sił porządkowych i demonstranci, cała reszta pozbawiona jest bezpośrednich odniesień do bieżących wydarzeń i sprawia wrażenie braku związku z polityką.

<sup>11</sup> Z podobnym wyzwaniem dotyczącym możliwości pokazania rzeczywistej zbrodni na ekranie zmierzył się James Benning w filmie *Landscape Suicide* (1987), opowiadając historię dwojga morderców, Bernadette Protti i Eda Geina, za pomocą ujęć pokazujących pozornie nieistotne miejsca i czynności, lecz korzystając również – w przeciwieństwie do Adachiego – z performatywnej rekonstrukcji przesłuchań.

<sup>12</sup> M. Matsuda, *City as Landscape*, tłum. Yuzo Sakuramoto, [https://www.aub.edu.lb/art\\_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf](https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf) (dostęp 23.03.2024).

## Śmierć krajobrazu

Teoria krajobrazu zwraca uwagę na zjawisko wymazywania różnic między centrum i peryferiami, metropolią i prowincją, terenami przemysłowymi i rolniczymi, a nawet poszczególnymi wyspami archipelagu, co pozwoliło Matsudzie na wysunięcie tezy o zaniku lokalności, czyli „braku wizualnego zróżnicowania”<sup>13</sup>. Pozbawione właściwości miejsca zaczęły upodabniać się do siebie, co świadczy o postępującym procesie homogenizacji (*kinshitsuka*) przestrzeni. Przyczyn takiego stanu rzeczy japoński krytyk doszukiwał się w ożywieniu gospodarczym oraz wzroście mobilności, której przejawem była migracja zarobkowa w okresie powojennym. Czynniki te doprowadziły do wyludnienia wiejskich terenów, co potwierdzało wcześniejszą diagnozę, że ujednolicenie dokonało się wskutek wpływu logiki kapitalistycznej, która napędzała rozwój ekonomiczny i przyczyniła się do przeobrażenia regionalnego charakteru kraju.

Argumentów potwierdzających te obserwacje dostarczył Alex Kerr, który w książce *Psy i demony: ciemne strony Japonii* pisał, że „pierwotne lasy wycięto i zastąpiono przemysłowymi uprawami cedru, na rzekach zbudowano tamy, linię brzegową wybetonowano, wzgórza zrównano z ziemią, by mieć czym zasypać zatoki, góry pocięto siecią bezużytecznych dróg, a wioski utopiono w morzu odpadów przemysłowych”<sup>14</sup>. Przykładem „wizualnego zanieczyszczenia” pola percepcji są wszechobecne słupy wysokiego napięcia oraz wisząca nad ulicami płatanina kabli telefonicznych i elektrycznych. Od połowy lat 60. ubiegłego wieku urzędnicy zaczęli wydawać decyzje o likwidacji parków i placów oraz konieczności przycinania gałęzi drzew, aby stworzyć jednolitą powierzchnię, dzięki czemu wszystkie miejscowości upodobniły się do siebie. Sprzyjała temu również „całkowita uniformizacja prefabrykowanych domów”, które zaczęto budować wszędzie, wykańczając w podobny sposób, przez co bloki mieszkalne przestały się różnić od otaczających je zakładów przemysłowych<sup>15</sup>.

W ciągu kilkudziesięciu lat dokonało się dogłębne przekształcenie krajobrazu – wszystko stało się sterylne, nijakie i pozbawione wyrazu. Manifestem

<sup>13</sup> R. Terada, *Repletion: Masao Adachi's Totality*, „Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences” 2016, vol. 24, nr 2, s. 22.

<sup>14</sup> A. Kerr, *Psy i demony: ciemne strony Japonii*, tłum. T. Stanek, Kraków 2008, s. 24.

<sup>15</sup> Zob. ibidem, s. 28, 212.

nowego ładu politycznego, opartego na zasadach liberalizmu ekonomicznego, stała się książka *Przekształcenie japońskiego archipelagu* (*Nihon rettō kaizō ron*), napisana przez Kukeiego Tanakę (1918-1993). Premier Japonii przedstawił w niej zarys biopolitycznego projektu przebudowy społeczeństwa, a zarazem wizję kraju złożonego z miast połączonych siecią autostrad, będącego wielką maszyną przemysłowo-konsumpcyjną, dzięki której wymazaniu ulegnie zróżnicowanie regionalne oraz możliwe stanie się przejście kontroli nad życiem codziennym mieszkańców przez instytucje państwa<sup>16</sup>.

### Wojny krajobrazowe

Określenie „tokijskie wojny krajobrazowe” (*Tōkyō fūkei sensō*), którego użył Masao Matsuda w jednym ze swoich esejów, nawiązuje zarówno do rewolucyjnego hasła głoszonego przez Frakcję Czerwonej Armii (*Sekigun ha*), której członkowie odpowiadali za zamachy terrorystyczne (m.in. porwanie samolotu Japońskich Linii Lotniczych w marcu 1970 roku), jak i do pierwotnego tytułu filmu Nagisy Ōshimy *Po wojnie tokijskiej* (*Tōkyō sensō sengo hiwa*, 1970). To właśnie w kontekście tego utworu pojawiło się sformułowanie „film krajobrazowy” (*fūkei eiga*), odnoszące się do kluczowej sekwencji „filmu w filmie”, która posłużyła reżyserowi jako przykład ukazujący wywrotowy potencjał zawarty w pozornie zwyczajnych obrazach przestrzeni miejskiej<sup>17</sup>.

Zdjęcia do filmu Ōshimy rozpoczęły się w dniu wielkiej demonstracji w tokijskim parku Meiji, zakończyły zaś po niepowodzeniu strajków studenckich i masowych aresztowaniach uczestników protestów. Należy podkreślić, że to nie sceny starć z policją są tematem tego dzieła, lecz puste miejskie krajobrazy, utrwalone na taśmie przez zmarłego studenta – nieobecnego bohatera filmu. Jego przyjaciele, Motoki i Yasuko, podejmują próbę rekonstrukcji zachowanego materiału, aby przekonać kolegów, że wizualny testament jest narzędziem walki politycznej, bronią w starciu z rzeczywistością. Oboje pochylają się nad mapą – nieprzypadkowo oznakowaną jako „Tokijskie wojny

<sup>16</sup> Na związek teorii krajobrazu z projektami politycznymi i ekonomicznymi Tanaki zwróciła uwagę Michio Hayashi, *The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture*, [w:] *Consuming Life in Post-Bubble Japan: A Transdisciplinary Perspective*, ed. K.J. Cwierotka, E. Machotka, Amsterdam 2018, s. 198.

<sup>17</sup> Określenia „tokijskie wojny krajobrazowe” i „film krajobrazowy” pojawiły się w esejach *Antyutopia* (*Yūtopia no hango*) oraz „Krajobraz” i „Sytuacja”, które ukazały się w zbiorze *Fūkei no shimetsu*.

krajobrazowe – schemat działania” (*Tōkyō fūkei sensō sakusen yōzu*) – by odtworzyć drogę, jaką pokonał zmarły, i odnaleźć miejsca, które odwiedził z kamerą<sup>18</sup>. Uchwycone przez niego obrazy są niejednoznaczne, otwarte na wzajemnie wykluczające się odczytania, pozbawione wiarygodności. Zapis ostatnich chwil życia nie zawiera żadnych dramatycznych scen, lecz serię przypadkowo wybranych widoków, co podkreśla jedynie fragmentaryczny charakter życia codziennego w całej jego banalności.

Na próżno szukać wskazówek pozwalających na zrozumienie „pustych” krajobrazów, jak gdyby reżyser chciał pokazać, w jaki sposób władza przyczynia się do alienacji człowieka. Wybierając pozbawione logicznego uporządkowania ujęcia przestrzeni miejskiej, Nagisa Ōshima prowokuje widzów do zadania pytania o to, na czym polega polityczny wymiar takiego kina? Filmując dworce, słupy energetyczne, skrzynki na listy, anteny na dachach budynków, drogi i mosty, reżyser przekonuje, że tworzą one wszechobecne sieci połączeń i przepływów, które nadzorowane są przez państwo. Zarejestrowane przez kamerę obrazy sugerują, że władza nie jest tożsama z policją, wojskiem czy parlamentem, ale z transportem i infrastrukturą – innymi słowy: ze szlakami handlowymi i wymianą informacji.

Ōshima znalazł sposób, by uchwycić niewidzialne stosunki władzy zakodowane w krajobrazie i pokazać wszechobecną przemoc, której źródłem jest otaczająca przestrzeń. Podobny cel postawił sobie w nakręconym rok wcześniej filmie *Chłopiec* (*Shōnen*, 1969), który nie od razu skojarzono z teorią krajobrazu, dopiero Gō Hirasawa wskazał na jego znaczenie, nie tylko ze względu na główny motyw fabularny, czyli ucieczkę pary bohaterów, ojca i syna, którzy wędrują z miasta do miasta, ale przede wszystkim ze względu na sposób opisanego krajobrazu podporządkowanego władzy. Nie chodzi wyłącznie o kontrolę administracyjną sprawowaną nad przestrzenią przez opresyjne instytucje, lecz także o świadomość tego, że

wszelkie formy władzy, wpływającej na życie codzienne, są urządzeniami osadzonymi w krajobrazie. [...] Mimo indywidualnego piękna tych krajobrazów, są one świadectwem brutalnej ingerencji państwa. Tym, co zostało pokazane

<sup>18</sup> Zob. Y. Furuhashi, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham 2013, s. 132.

w filmie, jest nie tylko historia ucieczki, ale oddziaływanie struktur władzy za pomocą krajobrazu<sup>19</sup>.

### Bunt przeciw krajobrazowi

Teoria krajobrazu rozwijała się zarówno na obszarze sztuki filmowej, jak i fotograficznej, o czym przekonują nie tylko eseje Matsudy na temat twórczości Naomi Yanagimoto (ur. 1945) i Tatsuo Kurihary (ur. 1937), ale przede wszystkim działalność artystyczna i teoretyczna Takumy Nakahiry (1938-2015). Pragnę skupić się na dokonaniach ostatniego z autorów, zaczynając od jego prac zamieszczonych w lutowym numerze czasopisma „Design” z 1970 roku. W serii zdjęć pod wspólnym tytułem *Krajobrazy* pokazał on perony kolejowe, pasażerów w wagonach, przejścia podziemne, place, chodniki i budynki mieszkalne. Fotografie opatrzył krótkimi komentarzami w rodzaju: „patrzę na wszystko jak na krajobraz, który stoi przede mną i czeka na to, co się stanie”<sup>20</sup>.

W eseju *Bunt przeciw krajobrazowi: Podpalić horyzont spojrzenia* (*Fūkei e no hanran. Mitsuzukeru hate ni hi ga*) Nakahira wysunął postulat, że podporządkowany władzy krajobraz powinien zostać zniszczony. Uważał, że rewolucja wybuchnie dopiero wtedy, gdy pogłębią się szczeliny, dzięki którym dokona się rozpad otaczającej rzeczywistości<sup>21</sup>. Podsumowaniem jego ówczesnych poglądów była książka *O języku, który nadchodzi* (*Kitarubeki kotoba no tame ni*, 1970), która oprócz autorskich tekstów zawierała pozornie pozbawione związku z polityką fotografie. Nakahira nie dokumentował demonstracji ani starć ulicznych, lecz skierował obiektyw na pustą przestrzeń, pokazując ją na granicy czytelności, w sposób określany jako *are*, *bure*, *boke* (ziarniste, rozmazane, nieostre), jak gdyby chciał uchwycić pejzaż miejski na chwilę przed katastrofą. Szczególnie w obrazach przedstawiających opuszczone tereny nad Zatoką Tokijską, gdzie składowano odpady przemysłowe, można dopatrzeć się – jak sugeruje Michio Hayashi – alegorii postępującej erozji krajobrazu, czyli procesu jego „umierania”<sup>22</sup>.

Wypracowana przez Nakahirę estetyka wizualna wyrosła z przedsięwzięcia, które pod koniec lat 60. XX wieku zainicjowała grupa artystów fotografików,

<sup>19</sup> G. Hirasawa, op. cit., s. 240.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>21</sup> Zob. ibidem, s. 87.

<sup>22</sup> Zob. M. Hayashi, op. cit., s. 211.

poetów i teoretyków kultury. Kōji Taki (1928-2011), Yutaka Takanashi (ur. 1935), Daidō Moriyama (ur. 1938), Takahiko Okada (1939-1997) i Takuma Nakahira założyli magazyn „Provoke”, który stał się narzędziem krytyki utowarowienia kultury i kolonizacji życia codziennego przez kapitalistyczne struktury władzy. Ich podstawowym celem było ukazanie zasad organizacji przestrzeni oraz sposobów funkcjonowania infrastruktury miejskiej, a pośrednio – uchwycenie destrukcyjnych skutków uprzemysłowienia i urbanizacji. W swoich pracach Nakahira skupił się na zaułkach tokijskiej dzielnicy Shinjuku, stacjach metra, wystawach sklepowych i placach budowy. Konsekwentnie podkreślał obecność budek telefonicznych i linii wysokiego napięcia, uznając, że nie sposób wyobrazić sobie miasto pozbawione tych znaków<sup>23</sup>.

Fotografie opublikowane na łamach „Provoke” odsłoniły rozległą sieć komunikacji i wymiany, zmuszając do porzucenia dotychczasowego języka opisu miasta jako struktury znaczeniowej. W towarzyszących im esejach Nakahira pisał o potrzebie wypracowania nowego słownictwa pozwalającego wyrazić zmianę, jaka zaszła w myśleniu o krajobrazie za sprawą odkrycia głębokiej ingerencji władzy politycznej w tkankę miasta i życie codzienne jego mieszkańców. Wspominając o protestach studenckich i okupacji gmachów uniwersyteckich, zwrócił uwagę na to, że młodzi ludzie buntowali się przeciw otaczającej rzeczywistości, postrzeganej jako złowrogi krajobraz narzucony przez władzę, który należy zniszczyć w bezpośrednim działaniu. Jak pisał autor *Buntu przeciw krajobrazowi*:

Świat jawi się dziś jako pozbawiony wyrazu, jednolity krajobraz. [...] Tym, czego szukam, jest odległa możliwość pojedynczego pęknięcia w tym spójnym obrazie. Gdybym znalazł taką szczelinę, miasto jako krajobraz zostałoby zniszczone za pomocą jednego gniewnego spojrzenia. To jednak tylko złudzenie szaleńca. Nie ma takiej szczeliny ani niczego podobnego. [...] Miejski bunt. Nieskrępowany, jednostkowy akt przemocy wobec krajobrazu, jest urzeczywistnieniem porwającego marzenia o zmianie systemu politycznego, od którego nie można oczekiwać, że zmieni się sam<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Zob. F. Prichard, *Residual Futures. The Urban Ecologies of Literary and Visual Media of 1960s and 1970s Japan*, New York 2019, s. 101.

<sup>24</sup> T. Nakahira, *Rebellion against Landscape. Fire at the Limits of my Perpetual Gazing*, [w:] idem, *For a Language to Come*, Tokyo 2010. W oryginalnym wydaniu książki Kitarubeki kotoba no tame ni (Fūdosha, Tōkyō 1970) nie zamieszczono angielskich przekładów tekstów Nakahiry.

W ostatnim czasie można zauważyć wzrost zainteresowania twórczością Takumy Nakahiry, zarówno za sprawą przekładów jego pism teoretycznych, jak i obecności w prestiżowych galeriach japońskich. W Tokijskim Muzeum Fotografii (Tōkyō-to Shashin Bijutsukan) otwarto wystawę *Po teorii krajobrazu* (*Fūkeiron igo*), na której dzieła autorek młodego pokolenia (Keiko Sasaoka, Maiko Endo) sąsiadowały z dokonaniem pionierów filmu krajobrazowego (Masao Adachi, Nagisa Ōshima). Wśród prezentowanych prac znalazły się fotografie, na których Nakahira pokazał, w jaki sposób władza polityczna manifestuje się w krajobrazie<sup>25</sup>. Kilka miesięcy później w Tokijskim Muzeum Sztuki Współczesnej (Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan) przygotowano retrospektywną wystawę zatytułowaną *Takuma Nakahira: Ogień – powódź* (*Nakahira Takuma: hi – hanran*). Organizatorzy zgromadzili na niej ponad 400 eksponatów – zdjęcia, czasopisma i książki – dokumentujących wszystkie okresy aktywności twórczej artysty.

### Mapa i władza

Zastanawiając się nad politycznym wymiarem krajobrazu, Masao Matsuda pisał, że „wszechobecna władza wytycza linie na mapie, dzięki którym kształtuje się sceneria (*keshiki*), jaką dziś znamy. W ten sposób przebiega proces uzgadniania naturalnego i sztucznego piękna, czyli realizacja idei wielkiego postępu”<sup>26</sup>. Działania podejmowane przez rząd przynoszą określone skutki: po pierwsze, ingerencja w krajobraz prowadzi do rozerwania więzi między ludźmi a środowiskiem naturalnym; po drugie, posługując się różnymi technikami nadzoru, instytucje państwa poddają kontroli to, co z pozoru wydawało się niezależne. Jeśli Matsuda odrzuca dotychczasowe sposoby użycia słowa „krajobraz”, to czyni tak po to, by zwrócić uwagę na złożony układ, który obejmuje wszystkie aspekty życia codziennego. Krajobraz staje się dla niego polem bitwy i zarzewiem przyszłej rewolucji. Konsekwencją przyjętego sposobu myślenia jest usytuowanie teorii krajobrazu w kontekście analizy praktyk kartograficznych oraz ich związków z władzą, co pozwala zbadać

<sup>25</sup> Wystawa *Fūkeiron igo* trwała od 11 sierpnia do 5 listopada 2023 roku i towarzyszył jej katalog ze wstępem napisanym przez kuratorkę Hiroko Tasakę, *After the Landscape Theory*, tłum. J. Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, ed. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo 2023, s. 12.

<sup>26</sup> Cyt. za: G. Hirasawa, op. cit., s. 93.

wzajemne zależności między rosnącą kontrolą przestrzeni a powojennym utrwaleniem ładu demokratycznego i kapitalizmu państwowego w Japonii<sup>27</sup>.

Jeśli kartografia jako praktyka służąca narzuceniu określonego sposobu widzenia świata jest jednym z narzędzi panowania – czyli, mówiąc inaczej: metodą zarządzania ludźmi, terytorium i infrastrukturą – to w japońskiej teorii krajobrazu można dostrzec zapowiedź tego, co Gilles Deleuze nazwał wizualnym diagramem stosunków władzy jako układu sił działających w polu społecznym<sup>28</sup>. Co do zasady, każdy układ jest niestabilny, czyli zawiera linie ujęcia i wskazuje na punkty oporu, dzięki czemu można wierzyć w możliwość wydostania się poza obszar wyznaczony przez opresyjne państwo. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło Matsudzie napisać: „Nie mogłem się powstrzymać przed myśleniem o możliwości odkrycia przez nas innej Japonii”<sup>29</sup>.

Skupiając się na sieci powiązań, punktach węzłowych, przepływach ludzi, kapitału i informacji, Matsuda wysunął tezę, że krajobrazy odzwierciedlają sposób, w jaki manifestują się siły ekonomiczne i polityczne. Posługując się terminologią Michela Foucaulta, można powiedzieć, że zarządzanie przestrzenią miejską i ludźmi polega na „urządzaniu” (fr. *gouvernementalité*), czyli wytyczaniu osi przecinających miasto i łączeniu ich w sieci, aby wszystko i wszystkich kontrolować oraz zapewnić bezpieczną wymianę towarów i usług<sup>30</sup>. Ponieważ tym, co wpływa na kształt krajobrazu, jest infrastruktura transportowa i telekomunikacyjna, Matsuda – podobnie jak później Foucault – zajmuje się „problemem drogowym”, który wiąże się z szybkością i przemieszczaniem się, kontrolą i udrożnieniem ruchu, czyli parcelacją przestrzeni<sup>31</sup>.

W omawianych przeze mnie filmach Adachiego i Ōshimy widzialnymi symbolami władzy w przestrzeni miejskiej są linie telefoniczne, sieci trakcyjne, tory kolejowe, skrzyżowania uliczne. Wydaje się, że rządzenie polega na „regulowaniu zachowania przez mniej lub bardziej racjonalne zastosowanie

<sup>27</sup> Zob. Y. Furuhashi, op. cit., s. 140-141.

<sup>28</sup> Zob. G. Deleuze, *Foucault*, tłum. S. Hand, Minneapolis 2006, s. 34-35. Diagram jest zarówno wykresem mechanizmu władzy, jak i abstrakcyjną instrukcją – sposobem organizowania sił wewnątrz urzędu. Na znaczenie wątku „kartograficznego” w myśli Matsudy i jego powinowactwo z filozoficzną koncepcją Deleuze’a zwróciła uwagę Yuriko Furuhashi w książce *Cinema of Actuality*, op. cit., s. 140-142.

<sup>29</sup> M. Matsuda, *Waga rettō, waga fūkei*, s. 92, cyt. za: Y. Furuhashi, op. cit., s. 141.

<sup>30</sup> Zob. M. Foucault, op. cit., s. 40-46.

<sup>31</sup> Zob. G. Deleuze, op. cit., s. 42.

odpowiednich środków technicznych”<sup>32</sup>. W ten sposób panujący zmieniają się w architektów przestrzeni dyscyplinarnej, czyli takiej, w której swobodne działanie podlega ograniczeniom (np. przepisy regulujące ruch uliczny), przyczyniając się do ujarzemia [sic!] (fr. *assujettissement*) jednostek. Teoria krajobrazu przekonuje, że u podstaw decyzji podejmowanych przez rządzących leży racjonalność ekonomiczna, pozwalająca na wpracowanie skutecznych procedur stosowanych w zarządzaniu ludźmi oraz implementację technik dyscyplinujących.

## Podsumowanie

Na przełomie lat 60. i 70. XX wieku „tokijskie wojny krajobrazowe” były wyrazem sprzeciwu wobec zawłaszczenia przestrzeni przez władzę. Uczestniczący w protestach młodzi ludzie zastanawiali się, „jak stawić opór krajobrazowi, który otacza człowieka zewsząd?”<sup>33</sup>. W jaki sposób wymknąć się wszechobecnemu nadzorowi i gdzie szukać sił zdolnych przeciwstawić się strukturalnym formom hegemonii państwa, które przejęło kontrolę nad różnymi przejawami aktywności społecznej? Jeśli kreowanie oporu polega na wynajdywaniu linii ujścia, czyli szukaniu czynników destabilizujących układ, to dyskurs krajobrazowy (*fūkeiron*) można uznać za strategię walki partyzanckiej i teorię rewolucyjną, która pozwalała dostrzec, że władza to nie tylko państwo i reprezentujące je instytucje wymuszające posłuszeństwo, ale skomplikowany układ stworzony przez system gospodarki kapitalistycznej, czyli wszystko to, co współtworzy dzisiejsze społeczeństwo konsumpcyjne.

Podobnie jak krajobraz nie jest kategorią estetyczną, lecz pojęciem politycznym, tak „film krajobrazowy” (*fūkei eiga*) nie jest określeniem gatunkowym ani stylistycznym, lecz pewną ramą modalną – jak określiła to Ran Ma: zestawem heterogenicznych praktyk artystycznych skupionych wokół kwestii dyskursu krajobrazowego<sup>34</sup>. Filmy Masao Adachiego, Nagisy Ōshimy i Kōjiego Wakamatsu zachęcają do takiego spojrzenia na krajobraz, dzięki

<sup>32</sup> B. Hindess, *Filozofie władzy. Od Hobbesa do Foucaulta*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 1999, s. 106.

<sup>33</sup> M. Matsuda, *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp 23.03.2024).

<sup>34</sup> Zob. R. Ma, *Reminiscences of a journey to Okinawa: landscape film as essay, and Takamine Gō's Okinawan Dream Show (1974)*, „Journal of Japanese and Korean Cinema” 2021, vol. 13, nr 1, s. 5.

któremu odsłoni się jego ideologiczny wymiar i uwidoczni proces zawłaszczania terytorium przez aparat państwowy. Konsekwencją przyjętego przez japońskich artystów i teoretyków punktu widzenia jest zmiana sposobu myślenia o krajobrazie, która prowadzi do uznania, że nie jest on wyłącznie symbolem stosunków władzy politycznej i ekonomicznej, lecz bezpośrednim jej narzędziem, pozwalającym na regulowanie zachowania ludzi w przestrzeni za pomocą złożonego systemu nadzoru i technik wymuszających posłuszeństwo<sup>35</sup>.

## Bibliografia

- Adachi Masao, *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde* (1963-2010), Rouge Profound, Aix-en-Provence 2012.
- Deleuze Gilles, *Foucault*, trans. S. Hand, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Foucault Michel, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Furuhata Yuriko, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, Durham 2013.
- Gavin Masako, *Nihon fūkeiron (Japanese Landscape): nationalistic or imperialistic?*, „Japan Forum” 2000, vol. 12, nr 2, s. 219-231.
- Hainge Greg, *Philippe Grandrieux: Sonic Cinema*, Bloomsbury, New York-London 2017.
- Hindess Barry, *Filozofie władzy. Od Hobbesa do Foucaulta*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Hirasawa Gō, *Landscape Theory: Post-68 Revolutionary Cinema in Japan*, Leiden University, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2021 (rozprawa doktorska).
- Hayashi Michio, *The Fate of Landscape in Post-War Japanese Art and Visual Culture*, [w:] *Consuming Life in Post-Bubble Japan: A Transdisciplinary Perspective*, ed. K.J. Cwiertka, E. Machotka, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.
- Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Duke University Press, Durham 1993.
- Kerr Alex, *Psy i demony: ciemne strony Japonii*, tłum. T. Stanek, Universitas, Kraków 2008.
- Mitchell W.J.T., *Landscape and Power*, ed. idem, University of Chicago Press, Chicago 2002.
- Ma Ran, *Reminiscences of a journey to Okinawa: landscape film as essay, and Takamine Gō's Okinawan Dream Show (1974)*, „Journal of Japanese and Korean Cinema” 2021, vol. 13, nr 1, s. 4-21.
- Matsuda Masao, *Fūkei no shimetsu*, Kōshisha, Tōkyō 2013.
- Matsuda Masao, *Fūkei toshite no sei*, „Asahi Journal” 1969, vol. 11, nr 52, s. 12-17.
- Nakahira Takuma, *Rebellion against Landscape. Fire at the Limits of my Perpetual Gazing*, [w:] idem, *For a Language to Come*, Osiris, Tokyo 2010.
- Prichard Franz, *Residual Futures. The Urban Ecologies of Literary and Visual Media of 1960s and 1970s Japan*, Columbia University Press, New York 2019.

<sup>35</sup> Taki sposób myślenia o krajobrazie pojawił się później w publikacjach zachodnich badaczy, jak chociażby w przełomowej monografii *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago 2002 (zob. W.J.T. Mitchell, *Introduction*, s. 1-2).

- Tasaka Hiroko, *After the Landscape Theory*, tłum. John Junkerman, [w:] *After the Landscape Theory*, ed. H. Tasaka, G. Hirasawa, N. Kurokawa, Tokyo Photographic Art Museum, Tokyo 2023.
- Terada Rei, *Repletion: Masao Adachi's Totality*, „Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences” 2016, vol. 24, nr 2, s. 22.
- Zukin Sharon, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, University of California Press, Berkeley 1993.

### Źródła internetowe

- Matsuda Masao, *City as Landscape*, tłum. Yuzo Sakuramoto, [https://www.aub.edu.lb/art\\_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf](https://www.aub.edu.lb/art_galleries/Documents/Matsuda-City-as-Landscape.pdf) (dostęp 23.03.2024).
- Matsuda Masao, *Why Landscape War?*, <https://www.e-flux.com/notes/529039/why-landscape-war> (dostęp 23.03.2024).

## Teoria krajobrazu (*fūkeiron*) Masao Matsudy jako narzędzie krytyki politycznej w japońskim filmie i fotografii

Tematem artykułu jest japońska teoria krajobrazu usytuowana w szerokim kontekście nauk humanistycznych. Wychodząc od koncepcji Masao Matsudy, autor artykułu przechodzi do omówienia praktyk artystycznych z przełomu lat 60. i 70. ubiegłego wieku (Masao Adachi, Nagisa Ōshima, Takuma Nakahira), a następnie zwraca uwagę na podobieństwo do filozoficznych rozważań na temat władzy dyscyplinarnej – ze względu na znaczenie przypisywane uporządkowaniu przestrzennemu oraz urządzaniu (fr. *gouvernementalité*), czyli kierowaniu zachowaniem zbiorowości za pomocą szeregu technik oraz instytucji zapewniających dominację i bezpieczeństwo. Podstawowym celem jest zaproponowanie takiego spojrzenia na krajobraz, dzięki któremu odsłoni się jego ideologiczny wymiar i uwidoczni proces zawłaszczania terytorium przez aparaty państwa. Chodzi o zmianę sposobu myślenia, która prowadzi do uznania, że krajobraz nie jest wyłącznie symbolem stosunków władzy politycznej i ekonomicznej, lecz bezpośrednim jej narzędziem.

**Słowa kluczowe:** film japoński, fotografia, wojna krajobrazowa, Masao Matsuda, Nagisa Ōshima, Masao Adachi

## Masao Matsuda's Landscape Theory (*fūkeiron*) as a Tool of Political Critique in Japanese Film and Photography?

The subject of the paper is Japanese landscape theory (*fūkeiron*) viewed in the broad context of humanities. Starting from the concept presented by Masao Matsuda in the collection of essays *Fūkei no shimetsu*, the author of the article moves on to discuss artistic practices at the turn of the 1960s and 1970s (Masao Adachi, Nagisa Ōshima, Takuma Nakahira), and then draws attention to philosophical considerations on disciplinary power, especially to the importance of spatial order and governmentality, understood as managing the behavior of the community with the use of techniques and institutions ensuring dominance and security. The primary goal is to suggest such a view of landscape that will reveal its

ideological dimensions and make visible the process of appropriation of territory employed by the state and its apparatuses. The aim is to change the way of thinking about landscape so as to recognize that it is not only a symbol of political and economic power relations but also its direct tool.

**Keywords:** Japanese film, photography, landscape war, Masao Matsuda, Nagisa Ōshima, Masao Adachi

Data przesłania tekstu: 22.10.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 13.02.2025

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 11.03.2025