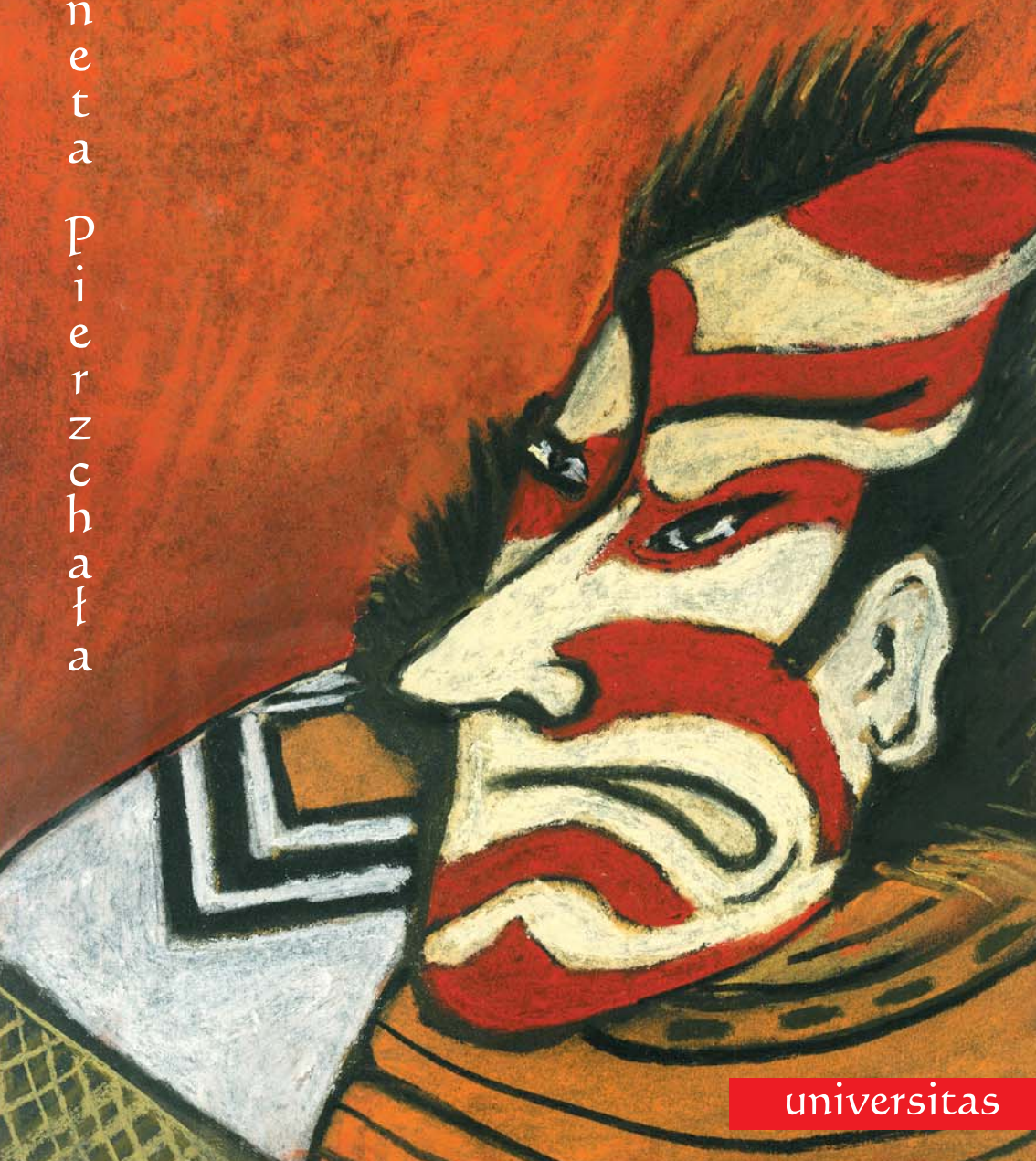


obcość przewyciężona?

FILM JAPOŃSKI A KULTURA EUROPEJSKA

A
n
e
t
a

P
i
e
r
z
c
h
a
ł
a



universitas

FILM JAPONSKI
A KULTURA EUROPEJSKA

Aneta Pierzchała

obcość przewyciężona?

FILM JAPONSKI
A KULTURA EUROPEJSKA

redakcja naukowa

Beata Kubiak Ho-Chi

Kraków

© Copyright by Aneta Pierzchała and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2005

ISBN 97883-242-1046-6
TAWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Mirosław Ruszkiewicz

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepiela

SPIS TREŚCI

WSTĘP	11
Obcość przezwyciężona?	11
Kłopoty z kulturą	14
Japonia – obcość pożądana?	18
BUTELKA I SUSZĄCA SIĘ BIELIZNA – O TOKIJSKIEJ OPOWIEŚCI I DRYFUJĄCYCH TRZCINACH YASUJIRŌ OZU	
Swoje i obce	35
Pełnia i Pustka	43
Odsymbolizowanie świata	46
Patrzanie	63
Naturalne i sztuczne	67
Nieuchronność	72
Żałość rzeczy	79
PAJĘCZE GNIAZDO – WOKÓŁ MAKBETA	
AKIRY KUROSAWY	87
Interpretacje	87
„Ja”	94
Fatum?	97
Samuraj przed lustrem	103
Sen bez przebudzenia	106
Bliźniacy	110
Piekła	120
Szekspir w teatrze <i>nō</i>	123
Nad-realizm	130
Strategia cienia	138
Zastona	146
ARTYŚCI I SAMURAJE	
Droga mistrza	149
Czy mistrz walki może być artystą?	152
<i>Ame agaru</i> – <i>Po deszczu</i>	159
Droga samuraja	170

ZAKOŃCZENIE	181
SZKICE DO PORTRETÓW TWÓRCÓW	187
Akira Kurosawa, cesarz kina	187
Yasujirō Ozu, mnich kina	193
BIBLIOGRAFIA	197
INDEKS NAZWISK	209

Ala Taty

Japonia ma w sobie coś ze snu. Karpie w stawie są niby takie same jak te, które pływają w sklepowych wannach w okolicach świąt Bożego Narodzenia. Ale tu są pomarańczowe. Niektóre nawet przybierają odcień intensywnej czerwieni. Nad strumykiem w Kurashiki rosną mazowieckie wierzby. Za nimi – sztywne, wysokie bambusy. W Okayamie w ogrodzie botanicznym ogrodnicy delikatnie opakowują w małe torebeczki rosnące na drzewach brzoskwinie. Po Narze spacerują daniela. Wszystko niby swojskie, niby znajome, ale zaskakujące przesunięcia kontekstów w tych obrazach sprawiają, że nagle czujemy się jak we śnie – tracimy poczucie bezpieczeństwa.

Przez kilka pierwszych dni pobytu w Japonii nie mogłam oderwać się od ekranu telewizora. „Wyglądasz, jakbyś wszystko rozumiała” – żartowała moja siostra japonistka, gdy ja wpatrywałam się w ekran. Nie rozumiałam nic. I to właśnie było dla mnie przedmiotem zaskoczenia i fascynacji – tę obcość usiłowałam ogarnąć i przekroczyć.

Wieczorami oglądaliśmy filmy. Pamiętam moment oszołomienia, kiedy w niewielkiej wypożyczalni kaset wideo w Okayamie zobaczyłam kolekcję dzieł wszystkich chyba reżyserów świata. W Japonii odżyło moje dzieciństwo. Wróciły japońskie filmy pokazywane w Polsce gdzieś pod koniec lat siedemdziesiątych. Twarze-maski. Nazwiska brzmiące jak nazwy kosmicznych miast – Kurosawa, Kobayashi, Mifune.

Pisałam tę książkę kilka lat, bo Japonia wymagała ode mnie cierpliwości. Zdarzało mi się bezradnie wpatrywać w sutrę zapisaną japońskimi znakami. Męczyły mnie, wydawałoby się mało istotne, sceny z japońskich filmów. Wiedziałam, że muszę prosić o pomoc. Dlatego ta książka to także zapis spotkań z ludźmi. Miałam szczęście zetknąć się z wielkim erudytą, profesorem Wiesławem Juszczakiem, wysłuchać wykładów doktor Agnieszki Kozyry m.in. na temat filozofii zen. Niniejsza praca jest też owocem spotkań rodzinnych – mam nadzieję, że udało mi się uchwycić choć echo wiedzy i wrażliwości na kino japońskie taty, pasję podróży mamy. Siostra, której zawdzięczałam pobyt w Japonii, znosiła nieustanne „a dlaczego?”. Ze spotkań z Japonią, tekstami, filmami i ludźmi powstała ta książka i wiele cennych myśli im zawdzięczałam. Natomiast wszystkie potknięcia, które Czytelnik w niej znajdzie, są wyrazem mojej niedoskonałości.

WSTĘP

Wierzę w twórczą moc tego, co według mnie było najpotężniejszym napędem europejskiej cywilizacji i co tak niepowtarzalnie różni ją od innych (np. orientalnych): nieustanny wysiłek, aby krytycznie reinterpretować – nawet przez radykalne kwestionowanie fundamentów – własny dorobek duchowy.

(Ireneusz Kania, *Ścieżka nocy*)

Obcość przezwyciężona?

II

Stawiając problem Obcego i obcości warto podkreślić dynamikę relacji poznający – poznawany. Japonia, film japoński to „obcy”, do którego zmierzam. Nieustannie jednak muszę weryfikować, oglądać miejsce, z którego patrzę na Innego – analiza własnej kultury jest więc nieuchronna.

Obcy to Japonia, ale obcy to także człowiek wobec samego siebie, tej swojej części, którą odrzuca, na którą obojętnie lub której się lęka. Moja książka ma więc ambicje oświecenia różnych rodzajów „obcości” – zarówno z obszaru kulturoznawstwa, jak i psychologii.

Jeden z pierwszych rozdziałów pracy poświęcam twórczości Yasu-jirō Ozu, nazywanego najbardziej japońskim reżyserem Azji. Koncentruję się zwłaszcza na jego dwóch wybitnych filmach z lat 50., *Tokijskiej opowieści* i *Dryfujących trzcinach*. Szczególnie interesują mnie wpływy buddyzmu zen na estetykę i poetykę dzieł Ozu. Jak sztuka może wiązać się z religią i jakie konsekwencje ma ten związek? Druga część książki traktuje przede wszystkim o *Tronie we krwi* Akiry Kurosawy, adaptacji *Makbeta* Szekspira. Źródeł estetycznych, ale i filozoficznych rozwiązań adaptacji dramatu Szekspira szukam w przenikniętym zen teatrze *nō*, w sintoizmie, konfucjanizmie, w buddyzmie mahayana. Trzecia część książki rozwija się w dwóch kierunkach. Piszę tu

o japońskiej koncepcji sztuki i artysty. Analizuję też postać jednego z najpopularniejszych bohaterów kina japońskiego – samuraja. Pretekstem do badań nad zmianami w konstrukcjach i wizjach owej postaci czynię bohatera filmu *Ame agaru* w reżyserii Takashiego Koizumiego – przyglądam się również samurajom stworzonym przez Kurosawę, Kobayashiego, Oshimę.

Przyjęłam, że arcydzieła Ozu i Kurosawy – te z lat 50., kiedy na Zachodzie rodziła się fascynacja kinem japońskim – uderzają odmienną estetyką, poetyką, ale również zwracają na siebie uwagę „innością” ujęcia tego, co uznajemy za „swoje” czy „znane” – jak *Makbet* Szekspira czy rodzinne (obyczajowe), nie epatujące orientalnym kostiumem opowieści Ozu. Reżyser ten w niezwykle sposób używał też kamery, instrumentu związanego z zachodnim sposobem widzenia.

Oczywiście można wyobrazić sobie nieco inny dobór filmów z lat 50. i 60., bo lata te to właśnie – co dla mnie istotne – wyraźny moment pojawienia się „obcego” w świadomości krytyków i widzów filmowych w Europie. Przypomnijmy: obsypany na Zachodzie nagrodami *Rashōmon* Kurosawy pochodzi z 1950, *Tron we krwi* z 1957, *Tokij-ska opowieść* Ozu z 1953, a *Dryfujące trzciny* z 1959 roku – i na analizę tych filmów położyłam nacisk. Pragnę jednak podkreślić, że filmy są dla mnie raczej materiałem do badania problemów antropologicznych i filozoficznych – czym jest „natura ludzka”, jak postrzegane jest „ja”, co to jest „rzeczywistość”? Uzasadnianie wyboru konkretnych tytułów było dla mnie sprawą drugorzędną. *Tron we krwi* jest osią czy też, mówiąc pompatycznie, sercem książki – to „doświadczenie” tego dzieła było impulsem do formułowania przeze mnie pytań o inność, obcość, a więc i – w moim odczuciu – do stawiania pytań o samą siebie i swoją kulturę.

Końcowa partia książki poświęcona *Ame agaru* była wynikiem kalkulacji i jest najtrudniejsza w zamyśle – bo o ile analiza filmów z lat 50., 60. miała zbudować jakąś roboczą definicję „japońskości”, a więc było to działanie niejako unieruchamiające problem „obcości” i „Obcego” (sporadycznie decydowałam się na spojrzenia w dal – np. w lata 80. i 90.), to koniec miał pokazać „japońskość” w procesie. Chciałam wybrać film (lub filmy) powstałe w ostatniej dekadzie i przyrzeć się przekształceniom „obcości”, grze „obce” i „swoje”. Czy tak samo „japoński” jest film powstały w Japonii niemal 50 lat po tym, jak tworzyli Kurosawa czy Ozu? Zamiarem moim stało się wprowadzenie czasu jako bohatera książki. Zwróćmy uwagę chociażby na to, że inne napięcie tworzy spotkanie podmiotu i przedmiotu zbliżonego istnieniem w czasie, a inne – chwila, w której interpretacji poddawane są dzieła sprzed lat. Zapewne i inne filmy ostatnich lat mogłyby stać się pretek-

stem do rozważań – wybrałam *Ame agaru*, bo silnie wiązało się z sygnalami „japońskości”, które naświetlam wcześniej. *Ame agaru* należy do gatunku tzw. *jidai-geki* (film historyczny, jak wiele obrazów Kurosawy), wiąże się też z buddyzmem zen i mahayana (o czym wiele piszę przy okazji analizy filmów Ozu i Kurosawy), postać samuraja jest obecna w tradycji japońskiej literatury i kina.

Można zapytać, dlaczego tak wiele miejsca poświęcając *Tronowi we krwi*, adaptacji dramatu Szekspira, nie zauważam innych dzieł Kurosawy, które mają związki z literaturą europejską, np. nie piszę o filmie *Zły śpi spokojnie* (z 1960 roku) kojarzonym z planem zdarzeń *Hamleta* (przeniesionego do współczesnej Japonii). Pominęłam ten tytuł celowo – inspiracja *Hamletem* jest w nim według mnie powierzchowna. Problem zemsty, choć obecny w obu dziełach, został inaczej postawiony i rozwiązany – uznałam, że zbyt wątpliwe punkty styczne między tymi dziełami sprawiają, iż porównywanie ich nie jest sensowne. Podobnie jest z filmem *Piętno śmierci* (inspirowanym *Faustem* Goethego), o którym wspominam w rozdziale drugim.

Książka ta, poświęcona kinu japońskiemu, koncentruje się wokół jego odmienności. Powie ktoś, że nie doceniam uniwersalnych wzorów, które sprawiają, iż odbiór także i japońskich filmów może mieć podobne cechy pod wszystkimi szerokościami geograficznymi. Kino angażuje silnie emocjonalnie i nie przeczę, że przeżywanie filmu może być podobne. Jednak drogi, które do tego przeżycia prowadzą (i angażują intelekt, wiedzę, wrażliwość, wolę), bywają różne – jak różne są kultury i różni się bracia bliźniacy. Te drogi mnie ciekawią.

I na koniec jeszcze jedna uwaga: zamieszczam w książce wiele rozbudowanych przypisów – to autonomiczny „drugi głos”, który został wyeliminowany z podstawowego nurtu, by nie wprowadzać wątków dygresyjnych i nie tracić z oczu najważniejszej linii narracyjnej. Zależało mi na tym, aby przypisy pełniły nie tylko funkcję informacyjną, ale przede wszystkim dynamizowały tekst, dawały poczucie toczącej się rozmowy.

Kłopoty z kulturą

Kultura europejska? To przecież wiadomo! Jakieś obrazy, jakieś książki, jakieś symfonie, jakieś katedry, jakieś idee, jakieś prawa, jakieś miejsca itd. Dość łatwo to wyliczyć. Jak jednak zebrać wszystko w jednej formule?¹

„Kultura europejska” jest oczywiście terminem niezwykle pojemnym znaczeniowo. Unieruchamiającym to, co w swej istocie zmienne, nieustannie w procesie. Bowiem nawet to, co przywykliśmy interpretować współcześnie jako wartość konstytutywną dla naszej kultury, a więc w jakiś sposób trwałą, niezmienną, nie podlegającą dyskusji (np. godność jednostki), może być skutkiem – odpryskiem po korozji innej, wydawałoby się również podstawowej dla tej kultury, wartości czy idei (np. idei autorytetu o konotacjach religijnych). Znaczący badacz kultur orientalnych Ireneusz Kania w esejach *Ścieżka nocy* zastanawiając się nad współcześnie dyskutowanym zjawiskiem tzw. kryzysu kanonu kultury europejskiej pisze:

Kryzys religii i kryzys kanonu kultury spotykają się najwyraźniej w tym punkcie – kryzysu autorytetu; kanon to wszak z definicji nośnik autorytetu. Tu nasuwają się pytania: co było przyczyną, a co skutkiem? Czy przypadkiem kryzys autorytetu jako takiego nie był właśnie rezultatem rozchwiania się modelu kultury tradycyjnej, średniowiecznej, modelu podminowanego przez renesansową ideologię godności ludzkiej (Pico della Mirandola), rozwój i autonomizację nauk eksperymentalnych, oderwanie się refleksji filozoficznej od teologii? A może kategoria autorytetu, o konotacjach zrazu religijno-teologicznych, była od zarania cywilizacji europejskiej systematycznie podkopywana i nadwątlana przez ruchy heterodoksyjne (herezje) i stopniowo te destrukcyjne procesy obejmowały inne dziedziny życia, aby wreszcie – na naszych oczach – przybrać charakter wszechobejmujący, uniwersalny?²

Obumierania i nieoczekiwane, bujne wzrosty idei, wstrząsy i dyskretnie przemiany systemów wartości, jakieś aksjologiczne esy-floresy

¹ J. Szacki, *O kanonie kultury europejskiej uwagi sceptyczne*, „Znak” 1994, nr 470, s. 32.

² I. Kania, *Ścieżka nocy. Kanon kultury: sztywna forma czy żywa treść?*, Kraków 2001, s. 40–41.

Wstęp

kreślone w czasie przez abstrakcyjnego Europejczyka nie są jednak powodem, dla którego należałoby zrezygnować z próby skonstruowania ideowej podstawy kultury europejskiej³. Oczywiście uproszczenie jest nieuchronne.

„Formy kulturowe mogą być rozpatrywane pod różnym kątem. Chciałbym odpowiedzieć na pytanie, czym różnią się z metafizycznego punktu widzenia kulturowe formy Wschodu i Zachodu” – pisał słynny japoński filozof Kitarō Nishida w tekście na temat starożytnych form kulturowych Wschodu i Zachodu w perspektywie metafizycznej.

Metafizyczny punkt widzenia zakłada konieczność odpowiedzi na pytanie, jak w tych kulturach rozumiano „rzeczywistość” (...). Jakie są więc różnice pomiędzy kulturowymi formami Wschodu i Zachodu z metafizycznego punktu widzenia? Myślę, że można wyróżnić dwa podstawowe podejścia – jedno z nich widzi podstawę rzeczywistości w bycie (*u*), drugie w nicości (*mu*). Można też mówić o podziale na rzeczywistość jako formę (*ukei*) i rzeczywistość bez formy (*mukei*)⁴.

A tak o metafizycznych podstawach kultury, różnym rozumieniu „bytu” wypowiada się Ireneusz Kania:

Tu właśnie przebiega ostra granica między światem żydowsko-greckim a resztą Orientu: w wielkiej tradycji indyjskiej byt jest albo w ogóle poza sferą wartości (jak Brahman = Ataman w hinduizmie), albo wręcz czymś radykalnie „złym” („bolesnym”, jak w buddyzmie). Tak więc „praeparatio evangelica” miała w istocie za fundament zadziwiającą zgodność ducha żydowskiego i greckiego co do samej koncepcji istnienia świata stworzonego – jako ładu, rozumnego porządku, harmonii, dobra i piękna⁵.

15

³ „Żeby nie wiem jak karkołomnych sztuczek dokonywali niewolnicy »politycznej poprawności« przy formułowaniu preambuły konstytucji europejskiej, nie ulega wątpliwości, że jednym z korzeni Europy jako »przestrzeni aksjologicznej i ideowej« jest chrześcijaństwo, a dwa pozostałe to cywilizacja grecka i rzymska. Ale już trudno zbudować katalog opisujący, co z tego trójdzielnictwa jest najważniejsze jako drogowskaz dla naszych czasów”. P. Sztompka, *My, Europejczycy*, „Gazeta Wyborcza”, 20 sierpnia 2003, s. 12.

⁴ Nishida K., *Starożytne formy kulturowe Wschodu i Zachodu w perspektywie metafizycznej*, przeł. A. Kozyra, „Japonica” 1999, nr 10, s. 143.

⁵ Wypowiedź ta ma związek z komentarzem do tekstu Zygmunta Kubiaka na temat kultury europejskiej (J. Szacki, dz.cyt.): „Zygmunt Kubiak, próbując określić naturę *iunctim* między tradycją grecko-rzymską a światem duchowym Biblii – tego *iunctim*, które na dalszą metę umożliwiło zbudowanie podstaw nowej europejskiej cywilizacji – trafnie pisze o duchu »ostrożności intelektualnej« Greków, mającej swój poniekąd odpowiednik w żydowskim rozumieniu transcendencji Boga. Jest to nadzwyczaj przenikliwa uwaga, ale i ona wymaga

Wspominam o „metafizycznych korzeniach” kultur, aby podkreślić, że „obcość” to kategoria określająca zjawisko „rzeczywiste”, tzn. niezależne od obcości projektowanej – wynikającej z emocjonalnych potrzeb, predyspozycji człowieka. Obcość kulturowa, mimo „momentarycznych” zawieszeń i zbliżeń (podobieństw) między kulturami, jest głęboko ukryta i nieuchronnie promieniuje w sztukę, w codzienność i prawdopodobnie w przyszłość. Oczywiście centralnym elementem definiującym cywilizację jest religia – dlatego trudno analizować różnice czy podobieństwa między kulturami bez odwoływania się do jej „paradygmatów”, do życia (lub umierania) danej religii.



Parę lat temu sporo zamieszania wywołał artykuł Samuela Huntingtona *Zderzenie cywilizacji?* napisany jakby na przekór myśleniu globalistycznemu, tendencjom do poszukiwania wspólnot, podobieństw między narodami, kulturami, cywilizacjami, na przekór tendencjom prowadzącym do utopijnej wizji jedności świata (np. w wersji Francisa Fukuyamy, który zapowiadał „koniec historii”)⁶. W późniejszej książce *Zderzenie cywilizacji* Huntington rozwija tezę o rozpoczętym (po zimnej wojnie) procesie „zamykania się” cywilizacji, którego konsekwencją w wymiarze polityki globalnej może być narastanie konfliktów między cywilizacjami. Główna teza książki brzmi: „To kultura i tożsamość kulturowa, będąca w szerokim pojęciu tożsamością cywilizacji, kształtują wzorce spójności, dezintegracji i konfliktu w świecie, jaki nastąpił po zimnej wojnie”⁷. Według Huntingtona próby przeno-

uzupełnienia. Otóż myślę, że nad podziw harmonijna synteza judaizmu z hel-lenizmem możliwa była z powodów znacznie głębszych – z powodu istnienia między nimi *vinculum substantiale*. Zauważmy mianowicie, że cały gmach światopoglądu biblijnego – i szerzej: żydowskiego – wspiera się na fundamencie głębokiej, radosnej afirmacji dzieła stworzenia (»wiedział Bóg, że to, co uczynił, było dobre«). Był w tradycji żydowskiej jest zarazem dobrem i pięknem (znamienne, że hebrajskie »tow« Septuaginta oddaje słowem »kalón«!). Z podobnie afirmatywnym stosunkiem do Bytu mamy do czynienia w głównym nurcie myśli greckiej: Byt jest w niej wyraźnie dodatnio nacechowany”. I. Kania, dz.cyt., s. 42–43.

⁶ „Latem 1993 roku na łamach »Foreign Affairs« ukazał się mój artykuł pod tytułem *Zderzenie cywilizacji?* Zdaniem redaktorów czasopisma w ciągu trzech następnych lat wywołał on więcej dyskusji niż jakikolwiek inny opublikowany przez nich od lat czterdziestych i z pewnością więcej niż którakolwiek z prac mojego autorstwa”. S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 7.

⁷ Tamże, s. 15.

szenia społeczeństw z jednej cywilizacji do drugiej kończą się niepowodzeniem, kraje grupują się wokół państw będących ośrodkami ich cywilizacji⁸. Nawet długoletnie dobre stosunki „współpracy i porozumienia” między cywilizacjami mogą być oparte na różnie definiowanych podstawach, inaczej rozumianych wartościach, a taka „przyjaźń” bywa krucha bądź pozorna. Japonia (jak definiuje Huntington, jedyna w świecie cywilizacja-państwo), przez wiele lat pod wpływami Ameryki i latami „westernizowana”, może „naturalnie” zacząć ciężać ku Chinom, bo – jak zauważa Ivan Hall –

(...) kiedy Japończycy myślą o swoim kraju w kontekście społeczności międzynarodowej, często nasuwają im się analogie z modelami wewnętrznymi. Są skłonni do postrzegania porządku międzynarodowego jako zewnętrznego wyrażenia wzorców kulturowych japońskiego społeczeństwa, dla którego typowe są pionowo zorganizowane struktury. Takie wyobrażenie ukształtowało się pod wpływem długiego okresu japońsko-chińskich stosunków w epoce ponowoczesnej (system lenna)⁹.

Pojęcie lojalności jest więc głęboko uwikłane w Japonii w pojęcie władzy, siły. Dlatego być może, jak przepowiedział w 1995 roku pewien wysoki rangą japoński urzędnik, Japonia okaże się na tyle „discyplinowana”, że pogodzi się z potęgą Chin¹⁰.

Huntington, zwracając uwagę na pozory wieloletniej równowagi „na polu” stosunków międzynarodowych Japonii i Ameryki, pisze:

W trakcie nieustannych amerykańsko-japońskich sporów dotyczących handlu wytworzył się pewien model: Stany Zjednoczone zgłaszały żądania pod adresem Japonii i groziły sankcjami w razie ich niezrealizowania. Potem następowały długie negocjacje i w ostatecznej chwili, tuż przed wejściem sankcji w życie, osiągnano porozumienie. Porozumienia te były przeważnie sformułowane tak dwuznacznie, że Stany Zjednoczone mogły w zasadzie twierdzić, iż odniosły zwycięstwo, Japończycy zaś mogli przestrzegać zasad porozumienia albo nie, zależnie od tego, jak im się podobało, i wszystko układało się po staremu¹¹.

⁸ S. Huntington mówi o siedmiu, ośmiu cywilizacjach, wymieniam je w przypisie 21 na s. 24.

⁹ Cyt. za: S.P. Huntington, dz.cyt., s. 408.

¹⁰ Słowa japońskiego urzędnika przywołuje w swojej pracy Huntington. Por. S.P. Huntington, dz.cyt., s. 408.

¹¹ Tamże, s. 391.

Japonia – obcość pożądana?

Potoczne dziś zjawisko estetyzacji obcości tajemnice kultury japońskiej sprowadza do wachlarza i kwiatu kwitnącej wiśni, tak jak Afrykę do kolorowych paciorków, wielbłądów i safari. Dzisiaj szczególnie tzw. kultura masowa pielęgnuje złudzenie, że inność, dajmy na to japońskość, można posiąść jak wachlarz kupiony na ulicznym straganie w Kioto. Obcość sprowadza do gadżetu. Ten rodzaj estetyzacji obcości, tzn. sprowadzenie Obcego do „dziwnego, pięknego przedmiotu” (a przecież zdjęcie orientального krajobrazu też jest formą uprzedmiotowienia), nosi wszelkie znamiona podporządkowania, zawłaszczenia. Jest chyba wariantem pierwotnej reakcji na obcość, którą opisuje w *Smutku tropików* Claude Lévi-Strauss. Uważał on, że wobec Obcych stosowane są dwie strategie; strategia pierwsza – antropofagiczna – polega na pożeraniu obcych (dosłownie lub w przenośni) i przeobrażaniu ich, w drodze przemiany materii, w substancję nieodróżnialną od własnej. Druga strategia to strategia antropoemiczna polegająca na „wymiotowaniu” obcych, czyli wygnaniu, odrzuceniu.

Zdaniem Lévi-Straussa strategia antropofagiczna miała kiedyś postać kanibalizmu. Czy zdjęcia z podróży prezentowane w albumach i orientalne trofea porozkładane na półkach nie są właśnie tego pierwotnego kanibalizmu najprostszym przejawem? Bywa – współcześni turyści nieoswojoną inność, odmienność świata unieruchamiają na zdjęciach, a Obcy stają się dla nich dostarczycielami intensywnych wrażeń czy przeżyć¹². Zapewne pod kątem „pożerania obcości” można zanalizować postawę estetyzującą dzieło innej kultury, np. film. Ten problem wymaga oczywiście badań nad odbiorem dzieła sztuki, a nie to jest przedmiotem mojej książki. Warto jednak zaznaczyć, że kryje się tu pewna intrygująca kwestia, szczególnie dotycząca filmu, który bywa sztuką, ale i rodzajem masowego towaru (dzieło bywa „sprowadzane” do pięknej potrawy i „zjedzone” przez odbiorcę, ale i zdarza się – sami

¹² Kategorię „turysta” można rozumieć dosłownie, ale i metaforycznie. Stosuje ją w swoich pracach Zygmunt Bauman – określa on tym terminem postawę wobec rzeczywistości (a więc jakiegoś pierwiastka „obcego”), w której dominuje pragnienie kontroli. „Nie idzie tu co prawda o owe, heroiczno-prometejskie, przestarzałe już pojęcie kontroli w sensie odciskania śladu na modłę swego ideału i zmuszania świata, by w danym mu kształcie trwał. Idzie tu o inny zgoła rodzaj kontroli – przypominającej ten rodzaj »panowania nad biegiem zdarzeń«, jaki oferuje sztepsel elektryczny czy telewizyjny pilot”. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 146.

twórcy filmowi przygotowują estetyczny produkt)¹³. W kontekście tego problemu warto byłoby zbadać na przykład *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite* (1964) Masaki Kobayashiego, dzieło głośne swego czasu w Europie. Kobayashi sfilmował opowieści spisane ręką zafascynowanego Japonią amerykańskiego dziennikarza, pół-Irlandczyka, pół-Greka, który przyjął japońskie nazwisko i żył tam ze swoją nową rodziną¹⁴.

¹³ Film ma „masowość” wpisaną w proces powstawania i proces odbioru. Filmy, którymi się zajmuję w tej książce, nie mogłyby powstać bez pracy ekipy; oczywiście można sobie wyobrazić dzieło jednego autora i jednego odbiorcy, ale taka sytuacja mnie nie interesuje. Wszystkie filmy, które przywołuję, były nagradzane, pokazywane na przeglądach, dyskutowane w prasie, opisywane w książkach (twórczość Krzysztofa Kieślowskiego, o której piszę, jest znana w Japonii – w niemal każdej wypożyczalni są zbiory jego dzieł). Filmy japońskie, o których wspominam i które analizuję, można było zobaczyć w kinach w Europie (i w Polsce). „Publiczność”, „masowość” to także kryterium selekcji filmów, którym poświęcam swoją pracę. Oczywiście biorę także (a może przede wszystkim) pod uwagę kryterium estetyczne – „wybitne dzieło sztuki”. Na marginesie dodam, że film, sztuka filmowa to ciekawy przykład do analizy, bo – po pierwsze – dychotomiczny podział „sztuka wysoka” i „sztuka niska” jest tu nieadekwatny, po drugie – to, co skonstruowane, wykoncypowane, wyreżyserowane miesza się tu z tym, co nieuchwytnie dla rozumu, intuicyjne, co nie jest naszym (reżysera) wyborem, decyzją, a co wynika z ciężenia danej kultury, czy po prostu indywidualnych predyspozycji twórcy.

¹⁴ *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite* (*Kaidan*) Masaki Kobayashi nakręcił na podstawie prozy Lafcadio Hearna (1850–1904), który od 1890 roku mieszkał w Japonii (był tam znany jako Yakumo Koizumi). *Kwaidan* inspirowany jest japońskimi legendami, historiami o zjawach i upiorach, buddyjską wiarą w reinkarnację i karmę. Według buddyjskich wierzeń im silniejsze emocje i uczucia (złość, gniew, ale i miłość), tym silniejsza jest więź zmarłego ze światem. Umarli w opowieściach Hearna wracają do swoich domów i bliskich, pojawiają się w nowych wcieleniach. Z buddyzmem jest też związana wiara w demony, głodne duchy, istoty, które z powodu swej złej karmy rodzą się na innych „piętrach rzeczywistości” i atakują ludzi. W opowieściach Hearna znaczą również wpływy sintoizmu – japońskiej religii natury, gdzie animizuje się np. siły i zjawiska przyrody. W jednej z historii (obecnej też w filmie) Pani Śnieg oszczędza życie chłopcu, potem pojawia się pod postacią dziewczyny i zostaje jego żoną. Warto zauważyć, że w buddyzmie nie operuje się pojęciem duszy. Ponieważ osobowość człowieka według nauki buddyjskiej nie stanowi trwałej całości, lecz jest zmiennym potokiem np. doznań zmysłowych, świadomości – ja” jest tylko hipostazą. Odrodzenie się w buddyzmie jest więc „tylko” nową konfiguracją dharm, tzn. elementów manifestujących się w potoku świadomości, bolesnym przymusem. Zakończenie łańcucha wcieleń to osiągnięcie Nirwany. Na Zachodzie znana była koncepcja „wędrówki dusz” (obecna np. w wierzeniach orfickich, u pitagorejczyków, Platona, neoplatoników), ale wiąże się ona z wiarą w nieśmiertelność duszy ludzkiej, czyli pierwiastka wiecznego, stałego, który odradza się w nowym ciele. Z wahaniem używam więc w kontekście analiz niektórych japońskich filmów takich pojęć, jak „dusza”, „natura ludzka” czy „archetyp”, konotujących m.in. trwałość lub niezmiennność.

Na ile jednak teksty Yakumo Koizumiego są „japońskie”, a na ile konstruują, estetyzują, stylizują „japońskość” (mam na myśli unieruchomienie Obcego w kostiumie), jak odcisnęło się na nich pochodzenie autora? Jakie ma konsekwencje dla „japońskości” filmu Kobayashiego jego skomplikowany literacki rodowód? Pomijając nawet problem „tożsamości dzieła sztuki” (i nie patrząc w przepaść, którą jest problem odbioru tego dzieła), pojawia się zagadnienie granic między estetyką a estetyzacją, pytanie o granice między atrakcyjnie opakowanym towarem a dziełem¹⁵.

Czy nie m.in. estetyzacją reagowano na obcość Japonii zaraz po otwarciu się tego państwa na Zachód? Pierre Loti (czyli Julien Viaud, 1850–1923), który jako oficer marynarki francuskiej podróżował po krajach Afryki, Azji i jest dziś „klasykiem powieści podróżniczej”, był dwukrotnie w Japonii – w 1885 i 1900 roku. Wrażenia z wypraw opisał w kilku powieściach, z których trzy dotyczą „Kraju Wschodzącego Słońca” – *Madame Chrysantème* (*Pani Chryzantema*, 1887), *Japoneries d'Automne* (*Jesienna Japonia*, 1889) i *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* (*Trzecia młodość pani Śliwy*, 1905). Każdy z tych utworów opisuje przygody bohatera – cudzoziemca w zetknięciu z japońską rzeczywistością końca XIX wieku.

20

Japonia to niewątpliwie kraj z małymi kratowymi domkami o szerokich, powyginanych, czarnych dachach, z pagodami i sklepikami z przedziwacznym towarem, malowanymi papierowymi latarniami,

¹⁵ Kiedy parę lat temu rozmawiałam z Kazuo Ishiguro, brytyjskim pisarzem japońskiego pochodzenia, wydawał się nieco zdziwiony pytaniami o Japonię i swoje z nią związki. „Kaleczę japoński, pierwszy raz pojechałem do ojczyzny rodziców jako trzydziestolatek”, mówił. A jednak krytycy zachwycają się elegancją stylem jego prozy, zupełnie jak u mistrza Jun'ichirō Tanizakiego, analizując związki z twórczością Kōbō Abe (na którego pisanie miała silny wpływ europejska tradycja literacka). I chyba jest tu coś na rzeczy. Bo co jest japońskie, a co brytyjskie w jego pisaniu, trudno rozwikłać. „Literatura na Świecie” z 2002 roku, poświęcona Japonii, w której znalazły się m.in. opowiadania współczesnych japońskich pisarzy, pokazuje fascynującą grę, spór, ale i korespondencję między tradycjami literackimi, estetycznymi Wschodu i Zachodu. Dajmy na to papież japońskości, Yukio Mishima, który w drugiej połowie XX wieku umierał jak samuraj (jego *Śmierć w środku lata* znalazła się w „Literaturze...”), wykształcony na Zachodzie, budował swoje opowiadania, jak podkreślają krytycy, w sposób z gruntu japońskiej literaturze obcy. Pytanie o tożsamość kulturową artysty i jego dzieła, na które, jak się okazuje, nie ma prostej, jednoznacznej odpowiedzi, jest dzisiaj bardzo aktualne. I ciekawe – chyba nie tylko dla krytyków literackich borykających się z twórczością np. głośnego ostatnio pisarza Hideo Leviego, rodowitego Amerykanina piszącego po japońsku, czy Yoko Tawady, Japonki z Hamburga.

