HORYZONTY KINA

Krzysztof Loska

MISTRZOWIE KINA JAPOŃSKIEGO

universitas

MISTRZOWIE KINA JAPOŃSKIEGO

HORYZONTY KINA

Komitet redakcyjny:
Alicja Helman, Krzysztof Loska,
Tadeusz Lubelski (przewodniczący)

8

Seria TAiWPN Universitas *Horyzonty kina* służy zapoznawaniu czytelników z tą częścią współczesnej humanistyki, której głównym przedmiotem zainteresowania jest kino, szeroko rozumiane. Prace polskie i tłumaczone, nowe opracowania historycznofilmowe i książki teoretyczne ukazujące miejsce kina w kontekście mediów elektronicznych, monografie autorów i zjawisk filmowych, ale także rozważania metodologiczne – celem serii jest przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności.

w serii ukazały się:

Bartosz Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*
Joanna Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*
Tadeusz Sobolewski, *Kino swoimi słowami*
Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*
Krzysztof Loska, *Nowy film japoński*
Iwona Sowińska, *Chopin idzie do kina*
Sebastian Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*

Krzysztof Loska

MISTRZOWIE KINA JAPOŃSKIEGO

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania
i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Krzysztof Loska and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015

ISBN 97883–242–2565–1
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Monika Łojewska-Ciępka

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Na okładce
Setsuko Hara w filmie *Późna wiosna* Yasujirō Ozu

www.universitas.com.pl

Spis treści

Wstęp **9**
1. Kenji Mizoguchi – wyobraźnia melodramatyczna **11**
Pierwsze kroki 12
Przełom dźwiękowy 16
Miłość i poświęcenie 17
W stronę realizmu 22
Oblicza kina narodowego 25
Sztuka i miłość 30
Kobiety w powojennej rzeczywistości 35
Gejsze i kurtyzany 37
W poszukiwaniu utraconych wartości 39
Ucieczka w iluzję 42
Opowieści z dawnych czasów 47
2. Heinosuke Gosho – poezja codzienności **55**
Kłopoty z nowoczesnością 56
Kino i literatura 59
Shomingeki, czyli historie z życia prostych ludzi 61
Skutki wojny 63
W poszukiwaniu własnego stylu 65
Dramaty psychologiczne 69
Powrót do Shōchiku 72
3. Yasujirō Ozu – tradycja i nowoczesność **77**
Komedia jako narzędzie krytyczne 78

Opowieści z życia pracowników biurowych 82
Amerykańskie inspiracje 85
Piękno ubóstwa 89
Kino w czasach wojny 95
Nowy porządek 99
Przeszłość i teraźniejszość 100
Dramaty rodzinne 105
Śluby i pogrzeby 108
Styl i tematy 110
4. Mikio Naruse – kino kobiece 117
Blaski i cienie nowoczesności 119
Kobiety niezależne 124
Przezwyciężenie modernizmu i zwrot nacjonalistyczny 127
Budowanie nowego ładu 130
W kręgu literatury kobiecej 132
Dramaty małżeńskie 137
Pożegnanie z kinem kobiecym 140
5. Akira Kurosawa – współczucie i moralność 145
Sztuka i propaganda 146
Krytyczny obraz powojennej Japonii 150
W historycznym kostiumie 160
W kręgu literatury rosyjskiej (i nie tylko) 171
Okres przejściowy 177
Kurosawa, Shakespeare i teatr japoński 179
Koniec drogi – przeszłość i przyszłość 187
6. Keisuke Kinoshita – sentymentalny idealizm 191
Film w służbie ideologii 193
Rozliczenie z dziedzictwem wojny 195
Kino gatunków 199
Lekkość i swoboda 202
Krytyczne oblicze sentymentalnego idealisty 204
Nostalgiczne historie miłosne 208
Opowieści o młodzieży 211
Zabawy z formą 212
Okres schyłkowy 215

7. Masaki Kobayashi – strategie oporu **219**
W cieniu mistrza 220
Mroczna strona współczesności 222
Protest przeciw wojnie 225
W obronie człowieczeństwa 229
Dziedzictwo feudalnej przeszłości 232
Opowieści niesamowite 236
Wina i odpowiedzialność 239
Rozstanie z humanizmem 241
8. Nagisa Ōshima – eros i polityka **245**
Buntownicy bez powodu 247
Kino zaangażowane 251
Obrazy dyskryminacji 254
Droga do niezależności 256
Rasa i tożsamość 259
Eksperymenty z formą 261
Kino transgresji 267
Nota bibliograficzna **275**
Bibliografia **277**
Indeks nazwisk **287**

WSTĘP

Pomysł na książkę poświęconą wybitnym reżyserom japońskim narodził się przed laty podczas pisania przeze mnie pierwszych tekstów na temat kinematografii Kraju Kwitnącej Wiśni. Jego realizacja wymagała zapoznania się z bardzo obszernym materiałem badawczym, nierzadko trudno dostępnym. Nie zamierzałem ograniczać się do prezentacji najważniejszych dokonań poszczególnych autorów, chciałem uchwycić całość ich dorobku i usytuować go w szerszej perspektywie historycznej. Klasyczne filmy japońskie gościły od czasu do czasu na polskich ekranach, jednak wybór tytułów sprowadzał się niemal wyłącznie do dzieł nagradzanych na europejskich festiwalach, zazwyczaj należących do gatunku samurajskiego (*jidaigeki*), co wytworzyło błędne wyobrażenie na temat tamtejszej kinematografii jako zanurzonej w przeszłości.

Nie znaczy to bynajmniej, że pozostałe odmiany gatunkowe nie zaistniały zupełnie w świadomości miłośników kultury japońskiej, w ostatnich latach sytuacja uległa bowiem znacznej poprawie za sprawą wydań płytowych. Bez większego trudu można dziś zobaczyć nieme filmy Yasujirō Ozu czy melodramaty Mikio Naruse z lat pięćdziesiątych. Odnowione cyfrowo kopie pokazywane są na specjalnych przeglądach, czasem nawet trafiają do rozpowszechniania, jak niedawno miało to miejsce w przypadku *Tokijskiej opowieści* (*Tōkyō monogatari*, 1953, Yasujirō Ozu).

Ze względu na bogactwo materiału źródłowego musiałem dokonać wstępnej selekcji, wybrać reżyserów, których twórczość zostanie omówiona w pierwszej kolejności. Nie były to decyzje łatwe, zwłaszcza że pragnąłem zachować porządek chronologiczny, dzięki któremu czytelnik mógłby porównać dokonania autorów pracujących w tym samym czasie w różnych wytwórniach. Z prawdziwym żalem zrezygnowałem z przedstawienia sylwetki Yasujirō Shimazu, pioniera kina realistycznego, oraz

jego młodszych kolegów, Daisuke Itō i Hiroshiego Shimizu, ze względu na ograniczoną dostępność ich filmów.

Warto uświadomić sobie, że z wczesnego okresu rozwoju kina japońskiego zachowało się niewiele dzieł, większość bezpowrotnie zaginęła lub uległa zniszczeniu po drugiej wojnie światowej, w okresie okupacji amerykańskiej. Charakterystyka młodzieńczej twórczości Mizoguchiego i Gosho jest więc z konieczności niepełna, choć pozwala na wyciągnięcie ogólnych wniosków w oparciu o tendencje dominujące w ówczesnym kinie. Należy bowiem pamiętać, że prawie wszyscy wspomniani autorzy działali w ramach systemu producenckiego i realizowali filmy zgodne z polityką artystyczną wielkich wytwórni.

W krótkich, kilkudziesięciostronicowych rozdziałach nie sposób dokonać wyczerpującej i wieloaspektowej analizy twórczości takich mistrzów, jak Ozu i Kurosawa, pozostaje jedynie zwrócić uwagę na główne tropy interpretacyjne i motywy przewodnie obecne w ich filmach, także tych rzadziej wyświetlanych. Interesują mnie przede wszystkim konteksty historyczny i społeczny, pozwalające spojrzeć na dzieła artystyczne jako teksty kultury, wskazać na ich uwikłanie w dyskurs ideologiczny, ale również na związek z innymi sztukami, zwłaszcza z literaturą piękną i teatrem.

Wybierając ośmiu reżyserów, których chciałbym przedstawić w niniejszej książce, nie miałem wątpliwości, że wśród nich powinni znaleźć się ci najwybitniejsi: Kenji Mizoguchi, Yasujirō Ozu i Akira Kurosawa. Spośród innych ważnych postaci kina japońskiego okresu klasycznego i nowofalowego pragnąłem zaprezentować także twórców nieco mniej znanych w naszym kraju, którzy wyraźnie odcisnęli piętno na ojczystej kinematografii, stąd obecność Heinosuke Gosho – jednego z prekursorów *shomingeki* (opowieści z życia prostych ludzi), Mikio Naruse – mistrza kina kobiecego (*josei eiga*), Keisuke Kinoshity – wszechstronnego rzemieślnika uwielbianego przez japońską publiczność, Masakiego Kobayashiego – autora walczącego z pozostałościami feudalizmu oraz Nagisy Ōshimy – twórcy Nowej Fali (*nūberu bāgu*). Pominąłem wiele ciekawych osobowości artystycznych, jak na przykład Kona Ichikawę, Kaneto Shindō, Shōheia Imamurę, Yoshishige Yoshidę i Masahiro Shinodę, o których być może uda się napisać w kolejnym tomie.

溝口 健二 (1898–1956)

1. Kenji Mizoguchi – wyobraźnia melodramatyczna

W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku Kenji Mizoguchi należał do grona japońskich reżyserów najczęściej nagradzanych na festiwalach międzynarodowych. Krytycy francuscy widzieli w nim prekursora kina autorskiego i porównywali go do wielkich artystów europejskich, w jego filmach dostrzegali ucieleśnienie zasad dalekowschodniej estetyki, pisali o niepowtarzalnym stylu i wyrafinowanym pięknie kadrów. Jean Douchet wspominał o nim, że „jest tym dla historii kina, kim Bach dla muzyki, Cervantes dla literatury, Shakespeare dla teatru, Tycjan dla malarstwa – tym największym”[1]. W latach 1952–1956 cztery jego filmy wyróżniono na festiwalu w Wenecji: *Życie Oharu* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), *Opowieści księżycowe* (*Ugetsu monogatari*, 1953), *Zarządca Sanshō* (*Sanshō dayū*, 1954), *Ulica hańby* (*Akasen chitai*, 1956).

Uprzywilejowana pozycja późnych dzieł Mizoguchiego wynikała w dużym stopniu z nieznajomości jego wcześniejszych dokonań, choć przecież miał on w swoim dorobku osiemdziesiąt filmów, z których znakomita część powstała jeszcze w epoce kina niemego. Niestety, większość jego młodzieńczych utworów zaginęła bezpowrotnie, co znacznie utrud-

[1] Jean Douchet, *Złudzenie i prawda w filmach Mizoguchiego*, przeł. Ireneusz Dembowski, „Film na Świecie” 1987, nr 345–346, s. 74. W latach 1957–1958 na łamach „Cahiers du Cinéma” ukazywały się na jego temat artykuły Jean’a-Luca Godarda, Jacques’a Rivette’a i André Bazina.

nia charakterystykę jego twórczości. Spośród ponad czterdziestu filmów nakręconych w latach dwudziestych w całości zachował się tylko jeden, *Pieśń rodzinnego kraju* (*Furusato no uta*, 1925), drugi zaś – *Tokijski marsz* (*Tōkyō kōshinkyoku*, 1929) – ocalał jedynie we fragmentach.

Kenji Mizoguchi urodził się 18 maja 1898 roku w tokijskiej dzielnicy Hongō. Pochodził z ubogiej rodziny, miał starszą siostrę i młodszego brata. Ich ojciec stracił skromny majątek podczas wojny rosyjsko-japońskiej, wskutek czego chłopiec szybko przerwał edukację, a jego ukochaną siostrę oddano do domu gejsz. Oprócz pracy zarobkowej młody Kenji uczył się rysunku i malarstwa, czytał współczesną literaturę japońską i europejską, chodził do opery i teatru. W wieku dwudziestu lat otrzymał posadę rysownika w jednej z gazet codziennych w Kobe, zajmował się w niej także współredagowaniem działu społeczno-politycznego i zapewne wtedy zetknął się z ruchem lewicowym. W tym czasie zaprzyjaźnił się z początkującym aktorem Tadashim Tomioką, który w 1920 roku zaprosił go do wytwórni Nikkatsu. Zupełny brak doświadczenia w branży filmowej nie przeszkodził Mizoguchiemu w objęciu posady asystenta reżysera Tadashiego Oguchi (1880–1942). W tokijskim atelier Mukōjima pracował do 1923 roku, kiedy to budynki uległy zniszczeniu wskutek wielkiego trzęsienia ziemi, po którym wytwórnia przeniosła się do Kioto[2].

Pierwsze kroki

Początek lat dwudziestych ubiegłego wieku to okres przełomowy w historii kinematografii japońskiej, gdyż właśnie wtedy kształtowały się konwencje gatunkowe, rozpoczął się proces uniezależniania od teatru, widoczny w rezygnacji z obsadzania mężczyzn w rolach kobiecych (*onnagata*) oraz w wyborze realistycznego sposobu przedstawiania wydarzeń fabularnych. W 1923 roku Mizoguchi debiutował *Powrotem miłości* (*Ai ni yomigaeru hi*, 1923), filmem wpisującym się w schematy gatunkowe obowiązujące w wytwórni Nikkatsu. Sentymentalna opowieść o miłości i śmierci została niezbyt przychylnie przyjęta przez krytyków, co do pewnego stopnia było winą cenzorów, którzy dokonali drastycznych cięć. Do końca 1923 roku młody reżyser nakręcił jeszcze dziesięć filmów. Więk-

[2] Wiele informacji biograficznych przynoszą wspomnienia Yoshikaty Yody (1909–1991), wieloletniego współpracownika Mizoguchiego, których fragmenty w przekładzie Ireneusza Dembowskiego ukazały się w monograficznym numerze „Filmu na Świecie" z 1987 roku (nr 345–346, s. 5–72).

szość z nich stanowiły melodramaty rozgrywające się we współczesnej scenerii, w środowisku ludzi ubogich lub pochodzących z nizin społecznych: *Marzenia młodości* (*Seishun no yumeji*) to historia studenta zmuszonego do poślubienia niekochanej przez siebie kobiety, *Ulica żarliwej miłości* (*Jōen no chimata*) opowiada o gejszy zakochanej bez wzajemności w przystojnym oficerze, zaś *Smutna pieśń zwycięstwa* (*Haizan no uta wa kanashi*) – o losach dziewczyny ze wsi, która ucieka z narzeczonym, a następnie wraz z dzieckiem zostaje przez niego porzucona.

Mimo że w opinii historyków Mizoguchi uchodził za prekursora nowoczesnego realizmu w kinie japońskim, to konwencjonalne rozwiązania stosowane w jego wczesnych filmach wywodzą się z teatru *shinpa*, podobnie jak romantyczna atmosfera oraz sposób charakteryzowania postaci[3]. Innym źródłem inspiracji była dla niego literatura europejska, zwłaszcza melodramatyczna, choć należy zaznaczyć, że zachodnie schematy fabularne uległy przetworzeniu i przystosowaniu do japońskiej wrażliwości, stąd szczególna popularność opowieści o młodych kobietach poświęcających się dla dobra ukochanych mężczyzn, którzy zazwyczaj przysparzają im cierpień, a czasem mimowolnie przyczyniają się do ich śmierci. Wynika to poniekąd z odmiennej wizji miłości, która w japońskich filmach kobiecych (*josei eiga*) nie musi wiązać się z pożądaniem cielesnym. Pokrewna jest raczej miłości siostrzanej, będącej dla mężczyzny źródłem duchowej siły – w dzieciństwie bliska więź ze starszą siostrą stanowiła dla bohatera oparcie pozwalające na przezwyciężenie przeszkód. W propagandowych melodramatach wojennych wprowadzano wątek siostry wspominającej młodszego brata walczącego za ojczyznę. W twórczości Mizoguchiego nie zawsze chodzi o rzeczywiste pokrewieństwo, częściej pojawia się motyw kobiety opiekującej się młodym i zdolnym mężczyzną, która poświęca się, by mógł on zdobyć wykształcenie oraz pozycję społeczną.

Miłość we wczesnych utworach Mizoguchiego miała zazwyczaj tragiczne konsekwencje, bohaterowie ginęli śmiercią samobójczą lub zostawali zabici przez zdradzonego kochanka. W *Skardze białej lilii* (*Shirayuri no nageku*, 1925) oboje rzucają się do morza po tym, jak znaleźli się w sytuacji bez wyjścia, w *Sercu ulotnego ptaka* (*Jihishinchō*, 1927)

---

[3] Por. Tadao Sato, *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*, Berg, New York 2008, s. 22. Teatr *shinpa* („nowa szkoła") narodził się pod koniec XIX wieku wskutek wpływu zachodniego teatru realistycznego na konwencje kabuki. Za twórcę nowego ruchu uchodzi Otojirō Kawakami (1864–1911), założyciel sławnego zespołu Kawakami-za. Wystawiane przez niego sztuki nawiązywały do problematyki współczesnej, gra aktorska pozbawiona była sztuczności (choć role kobiece wciąż odgrywali mężczyźni).

przyczyną nieszczęścia stała się rywalizacja o względy pięknej dziewczyny. W tym czasie powstawało wiele historii o nieślubnych dzieciach, występnym uczuciu czy żonach opuszczonych przez mężów, toteż filmowa wyobraźnia melodramatyczna oznaczała wyłącznie upodobanie do fabuł sensacyjnych lub sentymentalnych. Trudno w nich odnaleźć krytyczny obraz współczesności, scenariusze bywały banalne, a sposób przedstawiania pozbawiony indywidualnego charakteru.

Pewnym odstępstwem od dominującego schematu fabularnego, a zarazem potwierdzeniem uwikłania japońskiego melodramatu w dyskurs nacjonalistyczny, były filmy mające w założeniu wspierać ideologię państwową oraz uczestniczyć w procesie kształtowania tożsamości narodowej w epoce podbojów kolonialnych. Przykładów realizowania powyższej strategii dostarcza również twórczość Mizoguchiego, m.in. zaginiony melodramat szpiegowski *W czerwonych promieniach zachodzącego słońca* (*Akai yūhi ni terasarete*, 1925), którego akcja rozgrywa się w zagrożonej wojną Mandżurii, czy *Obowiązek wobec cesarza* (*Kōon*, 1927) – propagandowa agitka nakręcona na zlecenie Ministerstwa Obrony Narodowej, a nawet *Pieśń rodzinnego kraju*, jedyny zachowany w całości film Mizoguchiego z tamtych lat.

Ostatni ze wspomnianych utworów świadczy o znajomości klasycznych reguł montażu i kompozycji kadru, odrzuconych przez reżysera w okresie późniejszym. Sceny filmowane są w krótkich ujęciach, w planach średnich i amerykańskich, z użyciem montażu równoległego, gdyż w warstwie fabularnej wszystko opiera się na przeciwstawieniach miasta i wsi, nowoczesności i tradycji, wykształcenia i jego braku. Wyróżnikiem stylistycznym są retrospekcje, zobrazowane marzenia oraz ujęcia z punktu widzenia postaci. Przesłanie tego dzieła jest jednoznaczne, zmierza do potwierdzenia odwiecznych wartości, czyli miłości do ziemi, rodziny i ojczyzny. Bohaterami są uczniowie tokijskiej szkoły średniej wracający na wakacje do rodzinnej wioski. Mizoguchi krytycznie odnosi się do procesu modernizacji, wyraźnie utożsamia go z westernizacją, czyli ślepym naśladownictwem obcych wzorców. Przykładem tego jest przedstawienie w filmie działalności klub młodzieżowego, w którym bohaterowie spędzają większość czasu na słuchaniu zachodniej muzyki i nauce tańca towarzyskiego. W płomiennej mowie Naotarō (Shigeru Mokudō) przekonuje kolegów, że praca na roli może być bardziej wartościowa niż zdobycie wykształcenia, świadczy bowiem o prawdziwej miłości do ojczystego kraju. W ostatnich ujęciach reżyser pokazuje łany zbóż i ludzi pracujących w polu, zaś w napisach końcowych pojawia się

tekst tytułowej *Pieśni rodzinnego kraju*, potwierdzający ideologiczną wymowę dzieła.

Pod koniec lat dwudziestych, zapewne za sprawą dawnych sympatii lewicowych, Mizoguchi nawiązał współpracę z ruchem Prokino (kino proletariackie), którego członkowie inspirowali się radziecką awangardą i przeszczepiali na rodzimy grunt koncepcje Wsiewołoda Pudowkina i Dzigi Wiertowa[4]. Wpływ radzieckich teorii montażu można dostrzec w japońskich filmach określanych mianem „kina tendencyjnego" (*keikō eiga*). W 1929 roku Mizoguchi nakręcił dwa filmy zaliczane do tego nurtu, świadczące o jego zaangażowaniu politycznym i społecznej wrażliwości, a zarazem o rozwoju wyobraźni melodramatycznej. Pierwszy z nich, *Tokijski marsz* (*Tōkyō kōshinkyoku*), powstał na podstawie powieści Kana Kikuchiego (1888–1948).

Bohaterką jest piękna, lecz uboga dziewczyna o imieniu Michiyo (Shizue Natsukawa), osierocona w dzieciństwie i wychowywana przez wujostwo. Pragnąc pomóc swym opiekunom, idzie do pracy w fabryce, a później zostaje gejszą. Od początku interesuje się nią zamożny przedsiębiorca Fujimoto (Eiji Takagi), bezskutecznie próbujący ją uwieść. W młodej kobiecie zakochuje się z wzajemnością jego syn Yoshiki (Kōji Shima). Przed ślubem wychodzi jednak na jaw prawda o pochodzeniu Michiyo, która okazuje się nieślubną córką Fujimoto. Niedoszły pan młody postanawia wyjechać z kraju za ocean, zaś bohaterka wychodzi za mąż za jego przyjaciela, Sakumę (Isamu Kosugi).

Równolegle rozwija się inny wątek filmu – nieobecny w zachowanych fragmentach – świadczący o charakterystycznym dla japońskich opowieści romantycznych przeciwstawieniu dwóch typów kobiecości oraz zderzeniu tradycji z nowoczesnością. System opozycji służy także podkreśleniu różnic klasowych i ekonomicznych, gdyż zgodnie ze scenariuszem film rozpoczynał się od skontrastowania dwóch scenerii zdarzeń – drobnomieszczańskiego salonu i robotniczej dzielnicy, zbytku i ubóstwa. Michiyo jest ucieleśnieniem klasycznych cnót – uczciwości, dobroci oraz gotowości do poświęceń, zaś symbolem nowego stylu jest Sayuri (Takako Irie), siostra Yoshikiego, elegancka, inteligentna i spragniona rozrywek. W scenach z jej udziałem reżyser mógł przedstawić obraz wielkomiejskiego życia, narodzin kultury popularnej i społeczeń-

---

[4] Stowarzyszenie Nippon Puroretaria Eiga Dōmei, zwane w skrócie Purokino (Prokino), zostało zarejestrowane 2 lutego 1929 roku, jednak już rok wcześniej zaczęło ukazywać się pismo „Puroretaria eiga". Obszerną charakterystykę tego ruchu przedstawia Abé Mark Nornes w książce *Japanese Documentary Film. The Meiji Era Through Hiroshima*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.

stwa masowego, a równocześnie zapowiedź emancypacji kobiet, zmiany ról płciowych, podważenia patriarchalnego systemu społecznego. Wyróżnikiem stylistycznym są otwierające film zdjęcia dokumentalne portretujące nowoczesne Tokio, z ruchem ulicznym i tłumem przechodniów, a także migawki z modnych dzielnic, Ginzy i Asakusy, z ich sklepami, kinami i kawiarniami.

Symfonia metropolitarna (*Tokai kōkyōgaku*, 1929), drugi z „filmów tendencyjnych" Mizoguchiego, niestety nie zachował się do naszych czasów, może dlatego, że wymowa ideologiczna tego dzieła była zbyt radykalna jeśli chodzi o potępienie kapitalizmu oraz pochwałę proletariatu. Jun'ichirō Tomada w recenzji zamieszczonej na łamach „Kinema junpō" pisał o ingerencjach cenzury, która próbowała złagodzić wizerunek zamożnej burżuazji utożsamionej z wyzyskiem, korupcją i próżniaczym trybem życia. Bez zmian pozostawiono natomiast obraz prostych i uczciwych robotników, przez co tylko w nielicznych scenach można było zauważyć obecność konfliktu klasowego[5].

Przełom dźwiękowy

W 1930 roku wytwórnia Nikkatsu przygotowywała się do produkcji pierwszego filmu „częściowo mówionego" (*hassei eiga*), czyli łączącego dialogi i muzykę ze scenami niemymi oraz napisami. Zgodnie z hollywoodzkimi wzorcami, atutem *Rodzinnego kraju* (*Furusato*) miały być piosenki wykonywane przez głównego bohatera, toteż do roli Fujimury – młodego i utalentowanego śpiewaka, który marzy o wielkiej karierze scenicznej – zaangażowano sławnego tenora operowego Yoshie Fujiwarę (1898–1976). Jego partnerką została ulubiona wówczas aktorka Mizoguchiego, Shizue Natsukawa (1909-1999), wcielająca się w postać Ayako, skromnej dziewczyny sprzątającej w hotelu. Jej przeciwieństwem jest zamożna i kapryśna Natsue (Fujiko Hamaguchi).

Od pierwszych ujęć ważną funkcję pełni ścieżka dźwiękowa, film rozpoczyna się bowiem od piosenki śpiewanej przez Fujimurę podczas podróży statkiem, a kończy się jego występem na otwartym powietrzu w parku Hibiya. Sposób realizacji i rozwiązania techniczne przypominają amerykańskie filmy dźwiękowe z udziałem Ala Jolsona: *Śpiewaka jazzbandu* (*The Jazz Singer*, 1927, reż. Alan Crosland) i *Śpiewającego błazna* (*The Singing Fool*, 1928, reż. Lloyd Bacon). Muzyka towarzy-

[5] Recenzję Jun'ichirō Tomady przytacza Tadao Sato w książce *Kenji Mizoguchi*..., s. 44.

szy scenom mówionym, które pojawiają się również w postaci napisów, podczas gdy kluczową rolę pełnią piosenki[6]. O powinowactwie fabularnym *Kraju rodzinnego* i *Śpiewającego błazna* świadczy nie tyle wykorzystanie konwencji melodramatycznych, co zbliżona charakterystyka postaci, wyrażająca się w opozycji dobrej i złej kobiety, a także obecność wątku biednego, choć zdolnego śpiewaka, który zasłużenie zdobywa sławę i pieniądze. Akira Iwasaki, jeden z czołowych krytyków tamtych czasów, negatywnie wypowiadał się o filmach tendencyjnych Mizoguchiego, zarzucając im łzawy sentymentalizm, schematyzm oraz bajkowe rozwiązania fabularne, dzięki czemu wszystkie problemy znajdują cudowne rozwiązania[7].

Miłość i poświęcenie

Krytycy piszący o twórczości Kenjiego Mizoguchiego zazwyczaj podkreślają fakt, że pierwszymi dziełami, w których widać znamiona niepowtarzalnego stylu, są adaptacje utworów Kyōki Izumiego (1873–1939): *Biała nić wodospadu* (*Taki no shiraito*, 1933) i *Osen – papierowy ptak* (*Orizuru Osen*, 1935). W obu filmach japońskiemu reżyserowi udało się wydobyć podstawowe składniki wyobraźni melodramatycznej, czyli istnienie ładu moralnego ukrytego pod powierzchnią życia codziennego, wyraziste przeciwstawienie dobra i zła, obecność wzniosłości oraz pewnego nadmiaru wynikającego z charakteru opisywanych wydarzeń, a także przedstawić panoramę społeczeństwa w epoce gwałtownych przemian i upadku tradycyjnego systemu wartości[8]. W utworach tych utrwalony został wzorzec kobiecości, którego wyróżnikami były wytrwałość, gotowość do poświęceń oraz szczerość uczucia, podczas gdy mężczyznę charakteryzowały raczej skłonność do korzystania z pomo-

---

[6] Na podobieństwo *Kraju rodzinnego* do *Śpiewaka jazzbandu* zwrócił uwagę Kenji Iwamoto w tekście *Sound in the Early Japanese Talkies*, w: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, red. Arthur Nolletti, David Desser, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 317–318. Należy zauważyć, że *Śpiewaka jazzbandu* wyświetlono w japońskich kinach dopiero w sierpniu 1930 roku, czyli pół roku po premierze filmu Mizoguchiego, natomiast wcześniej pokazano *Śpiewającego błazna*. Pierwszy seans amerykańskich filmów dźwiękowych odbył się w Japonii 9 marca 1929 roku.

[7] Opinię Akiry Iwasakiego przywołuję za niepublikowaną rozprawą doktorską Chiki Kinoshity pt. *Mise-en-scène of desire. The Films of Mizoguchi Kenji* (University of Chicago 2007, s. 190).

[8] Pojęcie „wyobraźni melodramatycznej" wprowadził Peter Brooks w książce *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1995.

cy kobiet, słabość lub niezdecydowanie przy równoczesnym pragnieniu osiągnięcia sukcesu życiowego.

Nie przypadkiem Mizoguchi sięgał do utworów Kyōki Izumiego, widział w nich bowiem odbicie własnych zainteresowań i wizji świata. Ich akcja rozgrywała się często w środowisku gejsz i prostytutek, ważną rolę odgrywał koloryt lokalny. Kobiety musiały zmagać się z przeciwnościami losu, nierzadko kończyły tragicznie, zaś mężczyźni – stereotypowi i sentymentalni – nie stanowili dla nich wystarczającego oparcia. W postaci Shiraito (Takako Irie), bohaterki *Białej nici wodospadu*, reżyser stworzył modelowy wariant bohaterki wielu swych późniejszych utworów, czyli kobiety niezależnej, szukającej własnego miejsca w społeczeństwie patriarchalnym, a przy tym zakochanej oraz gotowej do najwyższych poświęceń. Zmuszona do dokonania wyboru między honorem a miłością, zawsze kieruje się uczuciem, choć to nie uchroni jej przed nieszczęściem. Wybranek jest bowiem mężczyzną słabym i niezdecydowanym, który opowiada się po stronie obowiązku i norm społecznych.

Wymowa melodramatów Mizoguchiego bywa zwykle pesymistyczna, nie inaczej jest w przypadku *Białej nici wodospadu*. Światem przedstawionym rządzi fatalizm przeznaczenia; każda z postaci kończy tragicznie, bowiem za chwile szczęścia musi zapłacić wysoką cenę. Nie po raz pierwszy przekonujemy się, że motywem przewodnim w twórczości Mizoguchiego jest kobiece cierpienie, bo choć bohaterka wydaje się postacią o niezwykłych walorach osobistych, odważną i zdecydowaną, to jednak zostaje ukarana za postępowanie zgodne z nakazami uczucia oraz naruszenie porządku moralnego.

Niewątpliwie to do postaci kobiecej należy inicjatywa – najpierw Shiraito postanawia zaopiekować się młodym i zdolnym mężczyzną, Kin'yą Murakoshim (Tokihiko Okada), a później pomaga w ucieczce zakochanej parze z trupy aktorskiej. Jest ona czynnikiem sprawczym wszystkich wydarzeń fabularnych, to z jej punktu widzenia reżyser pokazuje scenę wyścigu dorożki z rykszą. Dzięki oddaniu jej subiektywnych stanów emocjonalnych (np. marzenia senne) widz konsekwentnie identyfikuje się z bohaterką, do której należy władza nad światem przedstawionym (choć większość epizodów pokazano z perspektywy bezosobowego narratora). Utożsamienie się z postacią cierpiącej kobiety jest typowe dla japońskich melodramatów, umacnia bowiem masochistyczną postawę żeńskiej publiczności, a równocześnie wywołuje wyrzuty sumienia u mężczyzn.

Osen – papierowy ptak to kolejna adaptacja dzieła Kyōki Izumiego, tym razem jego noweli *Osen i Sōkichi* (*Baishoku kamonanban*)

z 1920 roku[9]. Film powstał w wytwórni Daiichi Eigasha, z którą Mizoguchi współpracował przez dwa lata, zanim wrócił do Shinkō Kinema. Podobnie jak we wcześniejszym dziele, reżyser dość wiernie przeniósł na ekran materiał fabularny, charakter obu utworów był bowiem zbliżony ze względu na pesymistyczne spojrzenie na świat oraz wprowadzenie postaci kobiety poświęcającej się dla ukochanego, który nie potrafi odwzajemnić jej miłości. Akcja rozpoczyna się i kończy na dworcu kolejowym w Tokio, gdzie tłum czeka na spóźniony pociąg. Wśród pasażerów znajduje się para bohaterów, Osen (Isuzu Yamada) i Sōkichi Hata (Daijirō Natsukawa), choć Mizoguchi nie tłumaczy związku między ubogą kobietą siedzącą w poczekalni a postacią elegancko ubranego mężczyzny w meloniku.

Struktura fabularna pierwowzoru literackiego oraz jego ekranizacji opiera się na wielopoziomowych retrospekcjach, elipsach i epizodycznej narracji, a wydarzenia rozgrywające się w różnych planach czasowych połączone są za pomocą kompozycji klamrowej[10]. Mizoguchi posłużył się narracją perspektywiczną, ale zrezygnował z uprzywilejowania ujęć subiektywnych, zamiast tego oparł się na paralelizmach budujących zależności między postaciami. Metoda przedstawiania jest dość zaskakująca, jako że reżyser świadomie opóźnia prezentację kluczowych wydarzeń, budując w ten sposób napięcie i zmuszając widza do stawiania hipotez na temat przeszłości bohaterów.

Prawidłowe uporządkowanie materiału fabularnego utrudnia również obecność retrospekcji wewnętrznych – kilkakrotnie wprowadzanych w obrębie wspomnień Sōkichiego, który wraca pamięcią do lat młodości, domu rodzinnego i ukochanej babci. Równoległe prowadzenie wątków oraz zmiany perspektywy narracyjnej wymagały zastosowania jeszcze jednego chwytu formalnego, a mianowicie obecności *benshi* – komentatora wyjaśniającego przebieg akcji oraz tłumaczącego zależności między postaciami[11]. Jego umiejętności i talent prowadzą widzów przez labiryntową strukturę filmu, to on łączy pozornie niezależne strumienie narracyjne w spójną całość, słowami wyraża stany psychiczne i emocje bohaterów.

---

[9] Tytuł oryginalny filmu *Orizuru Osen* nawiązuje do papierowych żurawi, które wyrabia bohaterka; symbolizują one marzenia i jej miłość do Sōkichiego.

[10] Szczegółową analizę struktury narracyjnej filmu oraz zależności czasowych prezentuje Donald Kirihara w książce *Patterns of Time. Mizoguchi and the 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison 1992, s. 71–95.

[11] Na temat roli *benshi* w japońskim filmie niemym zob. Krzysztof Loska, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy" 2007, nr 59, s. 59–66.

Osen – papierowy ptak to ostatnie nieme dzieło Mizoguchiego. Dwa kolejne filmy nakręcone w 1935 roku dla wytwórni Daiichi Eigasha powstały w wersji dźwiękowej, ale nie spotkały się z przychylnym przyjęciem krytyki ani publiczności, mimo że były adaptacjami literatury pięknej i zachowały schemat gatunkowy melodramatu. Scenariusz *Oyuki jako Maria Panna* (*Maria no Oyuki*), napisany przez Matsutarō Kawaguchiego i Tatsunosuke Takashimę, jest dość wierną przeróbką noweli Guy de Maupassanta (1850–1893) *Baryłeczka*, zmieniono jedynie miejsce wydarzeń i tło historyczne. Zamiast wojny francusko-pruskiej i oblężenia Rouen wprowadzono motyw konfliktów wewnętrznych, jakie dotknęły Japonię we wczesnym okresie Meiji. Punktem odniesienia uczyniono bunt Satsumy w 1877 roku, którego krwawe stłumienie przypieczętowało ostateczny koniec obrońców feudalnego porządku i pogrzebało nadzieję na przywrócenie szogunatu. Horyzont interpretacyjny obu utworów jest bardzo zbliżony, twórcom chodziło bowiem o ukazanie moralnego bankructwa mieszczaństwa i arystokracji, obnażenie hipokryzji wyższych warstw społeczeństwa, a przy tym uchwycenie procesu powstawania nowego porządku na gruzach dawnego systemu.

Polne maki (*Gubijinsō*, 1935) powstały na motywach powieści Sōsekiego Natsume (1867–1916), jednego z najwybitniejszych pisarzy japońskich ubiegłego stulecia, autora wielu dzieł przenoszonych później na ekran (m.in. *Jestem kotem*, *Sedno rzeczy*). Pierwowzór literacki, podobnie jak adaptacja filmowa, jest wytworem wyobraźni melodramatycznej w jej najdoskonalszej postaci, skupia się bowiem na konflikcie moralnym oraz konieczności dokonywania wyborów w czasach zmieniających się wartości. Głównym bohaterem jest Seizō Ono (Ichirō Tsukida), absolwent prestiżowego uniwersytetu, osierocony w dzieciństwie i wychowywany przez nauczyciela prowincjonalnego gimnazjum Kodō Inoue (Yūkichi Iwata), który przygarnął go z nadzieją, że kiedyś poślubi jego ukochaną córkę Sayoko (Chiyoko Ōkura). Niestety, wyjazd do stolicy zmienił młodego człowieka, otworzył przed nim możliwości awansu społecznego, a wraz z tym nadzieję na małżeństwo z przedstawicielką zamożnego rodu. Fujio Kōno (Kuniko Miyake) jest kobietą nowoczesną i elegancką, znającą języki obce, ale rozpieszczoną oraz nazbyt pewną siebie, a raczej własnej atrakcyjności.

Podstawowy schemat utworu oparty jest na opozycjach binarnych, przeciwstawieniu tradycji i nowoczesności, Wschodu i Zachodu, co było typowe nie tylko dla wczesnych powieści Sōsekiego, ale i dla całej literatury japońskiej początku ubiegłego stulecia. Dydaktyczny wymiar dzieła wyraża się w potwierdzeniu zasady *kanzen chōaku* („cnota nagrodzona,

występek ukarany"), obowiązującej w dawnych moralitetach[12]. Podstawowym celem autora stało się określenie horyzontu moralnego dla człowieka żyjącego w modernizującym się społeczeństwie, ale jednocześnie uwikłanego w dawne zobowiązania wobec opiekunów lub rodziców. Seizō Ono przypomina typowego bohatera tamtych czasów, mężczyznę pochodzącego z prowincji, zdolnego i ambitnego, który dzięki wykształceniu pragnie zmienić swoje położenie i status społeczny.

W ukształtowaniu japońskiej wyobraźni melodramatycznej zasadniczą rolę odegrało tłumaczenie *Zmartwychwstania* Lwa Tołstoja. Opowieść o Katiuszy Masłowej, prostej dziewczynie ze wsi uwiedzionej przez zamożnego arystokratę Niechludowa, który – znudzony kochanką – po kilku miesiącach porzuca ją z dzieckiem, wywarła przemożny wpływ na literaturę i kinematografię japońską. Pierwsze przeróbki sceniczne pojawiły się na początku ubiegłego stulecia – do najsłynniejszych należała wersja przygotowana przez zespół teatralny Hōgetsu Shimamury (1871–1918) z udziałem Sumako Matsui (1886–1919).

Scenariusz filmu, napisany przez Yoshikatę Yodę, oparto właśnie na scenicznej wersji *Zmartwychwstania*, zmieniono jedynie tło wydarzeń i zrezygnowano z przyjętego w Japonii tytułu *Katiusza* (*Kachūsha*) – wybrano bardziej sensacyjny i melodramatyczny w wymowie *Zaułek miłości i nienawiści* (*Aienkyō*, 1937). Niewiele pozostało z literackiego pierwowzoru. Przede wszystkim brakuje przemiany, jaką przechodzi główny bohater Tołstoja, który – po tym, jak jego niegdysiejsza kochanka zostaje skazana przez sąd na wieloletnią katorgę – rozdaje cały majątek i rozpoczyna nowe życie. Także moralny upadek kobiety nie jest tak głęboki ani jej los tak tragiczny jak w *Zmartwychwstaniu*. Nie ma również przepaści klasowej dzielącej bohaterów, bo choć mężczyzna pochodzi z zamożniejszej rodziny, a dziewczyna jest jedynie służącą w zajeździe, to oboje należą do niższych warstw społecznych.

Podobnie jak we wcześniejszych melodramatach, Mizoguchi opowiada historię kobiety upadłej, opuszczonej przez słabego i niezdecydowanego mężczyznę, tym razem jednak pozwala jej zachować tożsamość i odzyskać godność. Nie zmienia to całościowej wymowy dzieła zanurzonego w melancholijnej atmosferze. W płaszczyźnie stylistycznej *Zaułek miłości i nienawiści* stanowi rozwinięcie wcześniejszych pomysłów – sceny we wnętrzach kręcone są z wykorzystaniem głębi ostrości, akcja rozgrywa się na kilku planach z wykorzystaniem wewnętrznych ram (drzwi, okien), oddzielających kamerę od postaci pozostających w ukry-

---

[12] Por. Angela Yui, *Chaos and Order in the Works of Natsume Sōseki*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1998, s. 28.

ciu. Mizoguchi nie rozbija już sceny na mniejsze fragmenty, posługuje się raczej montażem wewnątrzkadrowym, pokazuje wydarzenia w długich ujęciach i planach ogólnych, ogranicza też zbliżenia do szczególnych momentów, jak chociażby w sekwencji scenicznych występów, podczas których wprowadza nawet rzadkie ujęcia z punktu widzenia bohatera zasiadającego w bocznej loży.

Filmowe adaptacje literatury współczesnej pozwoliły Mizoguchiemu na określenie swojego stosunku do przemian zachodzących w Japonii na początku ubiegłego stulecia oraz wydobycie ukrytego przesłania, jakie zawarte zostało w melodramatycznych strukturach tych dzieł. Zasadnicza sprzeczność między tradycją i nowoczesnością, wyrażana zazwyczaj za pomocą przeciwstawienia różnych odmian kobiecości, służyła krytycznej ocenie porządku społecznego, w którym człowiek zapomina o wartościach moralnych i ulega pokusie łatwego życia.

W stronę realizmu

W połowie lat trzydziestych rozpoczęła się debata nad zjawiskiem realizmu (*riarizumu*) w kinie japońskim. Odzwierciedlenie sporów można znaleźć także w twórczości Mizoguchiego, który nieoczekiwanie porzucił historyczną scenerię okresu Meiji i zrealizował dwa dramaty współczesne (*gendaigeki*), które w zgodnej opinii krytyków oraz publiczności uchodziły za jego pierwsze arcydzieła. *Elegia Naniwy* (*Naniwa erejii*, 1936) powstała na podstawie noweli *Mieko* Saburō Okady (1869–1939), natomiast *Siostry z Gionu* (*Gion no shimai*, 1936) – na motywach naturalistycznej powieści *Jama* rosyjskiego pisarza Aleksandra Kuprina (1870–1938) wydanej w 1915 roku.

Oba dzieła świadczą o społecznym zaangażowaniu twórcy i jego związku z kinem tendencyjnym, jednak sposób obrazowania oraz struktury narracyjne bliższe są konwencjom melodramatu, którym Mizoguchi pozostał wierny aż do śmierci. Ayako (Isuzu Yamada), bohaterka *Elegii Naniwy*, mimo powierzchownego przyswojenia nowoczesności, charakterem przypomina postacie cierpiących i gotowych do poświęcenia kobiet z dramatów *shinpa*, pragnie bowiem pomóc rodzinie i znaleźć szczęście w małżeństwie, okoliczności zewnętrzne przyczyniają się jednak do jej upadku.

Realistyczny obraz życia kobiety w wielkim mieście, zmuszonej do samodzielności, ale posiadającej ograniczone możliwości działania w przestrzeni publicznej, staje się aktem oskarżenia wobec systemu społecznego

oraz kapitalizmu z jego pogonią za zyskiem i podporządkowaniem wszystkiego logice towarowej. Mizoguchi skupia się na mrocznej stronie procesu modernizacji życia codziennego, ukazuje konsekwencje kryzysu ekonomicznego (także w przestrzeni prywatnej) oraz zgubne skutki związku pieniędzy z władzą. Wielkomiejska sceneria jest tłem dla narodzin kultury masowej. Przekonują o tym dźwięki muzyki jazzowej rozbrzmiewające w trakcie napisów początkowych. Od pierwszych scen ważną rolę pełnią także nagłówki prasowe, które zapowiadają nieszczęśliwy los bohaterki. W jednym z czasopism pojawia się artykuł pod znamiennym tytułem *Kobieta zrujnowana – wszystko z powodu pieniędzy*. Kultura popularna wiąże się z wszechobecną konsumpcją, co potwierdzają sceny w kawiarniach i na ulicach Osaki, zwłaszcza ujęcia witryn sklepowych.

Podobną wizję świata prezentuje Mizoguchi w *Siostrach z Gionu*, ostatnim filmie nakręconym dla wytwórni Daiichi (ze stałym zespołem współpracowników, do którego należeli m.in. scenarzysta Yoshikata Yoda, operator Minoru Miki i dźwiękowiec Kase Hisashi). W przeciwieństwie do *Elegii Naniwy*, konflikt dramatyczny został tu rozpisany na dwa głosy. Akcja rozgrywa się we współczesnym Kioto, w środowisku gejsz pracujących w mniej prestiżowej i uboższej części Gionu. Bohaterkami są dwie siostry – jedna z nich, Umekichi (Yōko Umemura), jest ucieleśnieniem tradycji wymuszającej posłuszeństwo i podporządkowanie kobiet, która sprawia, że zawsze postępują one zgodnie z poczuciem obowiązku (*giri*), pozostają wierne mężczyznom nawet w trudnych chwilach; młodsza, Omocha (Isuzu Yamada), jest lepiej wykształcona i pozbawiona złudzeń, odrzuca przesądy, gdyż wie, jakie miejsce zajmują gejsze w systemie patriarchalnym.

Zgodnie ze strategią przedstawiania przyjętą we wcześniejszym filmie, Mizoguchi opóźnia wprowadzenie głównego wątku i rozpoczyna akcję od sceny rozgrywającej się podczas licytacji przedmiotów należących do właściciela upadłego sklepu tekstylnego. Dopiero później okazuje się, że bankrutem jest Furusawa (Benkei Shiganoya), stały klient Umekichi, którym gejsza postanawia się zaopiekować po tym, jak został wyrzucony z domu przez żonę. Sekwencja inicjalna zapowiada zasadnicze tematy filmu, a mianowicie utowarowienie stosunków międzyludzkich, podporządkowanie życia regułom gospodarki kapitalistycznej oraz znaczenie pieniądza określającego pozycję człowieka w społeczeństwie.

Od początku uderza niezwykła dbałość o szczegóły i uprzywilejowana rola kamery, której płynne jazdy z panoramowaniem wyznaczają styl filmu oparty na głębi ostrości, długich ujęciach i montażu wewnątrzkadrowym. Na uwagę zasługuje również sposób budowania przestrzeni

Dwa wzorce kobiecości – Omocha (Isuzu Yamada) i Umekichi (Yōko Umemura)

diegetycznej – nie tylko za pomocą środków obrazowych, ale również akustycznych, gdyż w ujęciu otwierającym widać puste pomieszczenia i słychać jedynie głosy dobiegające spoza kadru. W pierwszej scenie można dostrzec nawiązanie do kompozycji plastycznych przypominających średniowieczne ilustracje na zwojach (*emakimono*) ze względu na horyzontalny układ przestrzenny uwarunkowany ruchami kamery oraz wrażenie jedności sceny, nie rozbijanej tutaj na mniejsze fragmenty[13].

Główne bohaterki zostają wprowadzone w drugiej sekwencji i od razu reżyser wskazuje na odmienność ich charakterów, jako że podczas porannej toalety dochodzi między dziewczynami do sprzeczki z powodu Furusawy, który zamierza wprowadzić się do ich domu. Młodsza siostra wyśmiewa stosunek starszej do mężczyzn oraz wyjaśnia jej, na czym powinny polegać ich obowiązki wobec klientów, którzy płacą za towarzystwo i pragną jedynie dobrej zabawy, a nie opieki. Zgodnie z przyjętymi w tamtych latach sposobami przedstawiania, różnicę między kobietami widać w stroju i zachowaniu. Umekichi przed wyjściem z domu zakłada eleganckie kimono i tradycyjne sandały, Omocha ubiera modną sukienkę, buty na obcasie i kapelusz w zachodnim stylu, co podkreśla jej swobodny stosunek do norm obyczajowych i moralności.

---

[13] Na uprzywilejowaną rolę tego typu kompozycji kadru w filmach Mizoguchiego z końca lat trzydziestych i początku czterdziestych zwrócił uwagę Noël Burch w książce *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1979, s. 228–229.

Mizoguchi obwinia system społeczny o nieszczęścia, jakie spotykają kobiety, które w przestrzeni publicznej muszą podporządkować się regułom stworzonym przez mężczyzn, mimo że nie posiadają ich praw ani możliwości działania. Bohaterki wybierają odmienne strategie życiowe: jedna pozostaje bierna i akceptuje porządek patriarchalny, licząc na zasadę wzajemności, druga buntuje się, pragnie wykorzystać system dla własnych korzyści, by zdobyć pieniądze zapewniające niezależność. Niezależnie od sposobu postępowania, obie kobiety spotyka podobny los – zostają skrzywdzone i porzucone.

W obu dziełach Mizoguchi skupia się na tych samych problemach, czyli utowarowieniu stosunków międzyludzkich oraz wpływie pieniądza na wszystkie sfery życia codziennego, włączając w to płaszczyznę emocjonalną, jako że związki między mężczyznami i kobietami oparte są na systemie wymiany. Struktury fabularne melodramatu wykorzystane zostały dla ukazania dylematów moralnych, a przede wszystkim upadku norm obyczajowych w zmieniającym się świecie, przechodzącym przyspieszony proces modernizacji. Po premierze *Elegii Naniwy* i *Sióstr z Gionu* krytycy pisali o nowym realizmie jako metodzie twórczej otwierającej drogę do ukazania prawdy o otaczającym świecie. W nieco innym świetle problem ten widzieli twórcy nowofalowi, którzy zwracali uwagę na odmienność realizmu japońskiego, który od zachodniego różni się tym, że reżyserzy nie szukają sposobu na wierne opisania świata, ale chcą stworzyć wrażenie realności rozumiane jako odzwierciedlenie uniwersalnego odczucia podzielanego przez japońską publiczność.

Oblicza kina narodowego

Filmy historyczne odgrywały wyjątkową rolę w japońskim kinie narodowym (*kokumin eiga*), gdyż służyły budowaniu tożsamości zbiorowej oraz umacniały więź z tradycją. Opowieści o bohaterskich czynach, wielkich wodzach i bitwach pozwalały na celebrację przeszłości, pochwałę patriarchalnych struktur społecznych oraz feudalnego systemu państwa, a zarazem urzeczywistniały pewien ideał estetyczny, który za Darrellem Williamem Davisem można nazwać „stylem monumentalnym”[14]. Podstawowym celem wielkich wytwórni realizujących filmy samurajskie było wykorzystanie historii dla uprawomocnienia polityki nieograniczo-

[14] Darrell William Davis, *Picturing Japaneseness. Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York 1996.

nego podboju oraz wypromowania właściwych postaw etycznych opartych na absolutnej wierności i posłuszeństwie, ale także pozwalających na wykazanie się odwagą i pogardą dla śmierci.

W 1941 roku wytwórnia Shōchiku postanowiła wyprodukować nową wersję opowieści o zemście oraz samobójczej śmierci czterdziestu siedmiu samurajów, znaną chyba wszystkim Japończykom, bo wielokrotnie przenoszoną na ekran kinowy. Tym razem jednak podstawą scenariusza nie był kanoniczny wariant tej historii – dramat wystawiony dwieście lat wcześniej na deskach teatru lalkowego *bunraku* i znany pod tytułem *Kanadehon chūshingura* (*Wzór liter, czyli skarbiec wiernych wasali*) – ale współczesna wersja sceniczna napisana przez Seikę Mayamę (1878–1948), autora związanego niegdyś z literaturą naturalistyczną, zatytułowana *Genroku chūshingura*.

Wersja Mizoguchiego przygotowana została z niezwykłą starannością; zaplanowano ją jako dwuczęściowe, czterogodzinne widowisko, w którym walory rozrywkowe podporządkowano duchowym. Z jednej strony ekranizacja ta wydawała się staroświecka ze względu na dydaktyczny charakter, moralizatorską tonację oraz sposób opowiadania historii, z drugiej strony ukończone dzieło było niezwykłym eksperymentem formalnym za sprawą konsekwentnie stosowanych ujęć sekwencyjnych, płynnych ruchów kamery oraz wyrafinowanej kompozycji plastycznej kadrów.

Pierwsze ujęcia przedstawiające dziedziniec pałacowy określają styl *47 wiernych samurajów* – i to nie tylko ze względu na walory wizualne, ale również przez sposób wykorzystania warstwy akustycznej dla zbudowania przestrzeni diegetycznej. Kamera skupia się bowiem na elementach architektonicznych, zwłaszcza drewnianych filarach tworzących wewnętrzne ramy obrazu, podczas gdy spoza kadru dochodzą odgłosy rozmowy, jaką prowadzą ze sobą dwaj urzędnicy dworscy. Od początku reżyser nie pozostawia wątpliwości co do tego, że zasadniczą rolę w jego filmie odgrywają nie tyle obiekty czy ludzie, ale przestrzeń pomiędzy nimi, interwały określane w klasycznej estetyce jako *ma*. Długie i płynne ruchy kamery podkreślają brak przestrzeni negatywnej oraz podziału na plan pierwszy i tło. Nieobecność zbliżeń, a także przewaga planów średnich i ogólnych utrudniają identyfikację z postaciami[15].

---

[15] Wnikliwą analizę stosunków przestrzennych w *47 wiernych samurajach*, ze szczególnym uwzględnieniem wpływów tradycyjnej estetyki i systemów perspektywicznych malarstwa średniowiecznego przedstawia Darrell William Davis w artykule *Genroku Chūshingura and the Primacy of Perception*, w: *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, red. Linda C. Ehrlich, David Desser, University of Texas Press, Austin 1994, s. 187–217.

Struktura dramaturgiczna odległa jest od typowych wzorców znanych z filmów samurajskich, brak tu bowiem dynamicznej akcji oraz scen pojedynków na miecze; kluczowe wydarzenia nie są pokazane wprost, a widz dowiaduje się o nich z relacji pośrednich. Nawet długo oczekiwana chwila zemsty i ataku czterdziestu siedmiu wasali nie została przedstawiona bezpośrednio, podobnie jak samobójcza śmierć głównych bohaterów. Wybrana przez reżysera strategia prezentacji materiału fabularnego wynikała z założenia, że ważniejsze od samych wydarzeń są reakcje ich uczestników. Mizoguchi przenosi uwagę z historii na sposób jej opowiadania, opóźnia przekazywanie kluczowych informacji oraz wymaga od widza wiedzy na temat przeszłości. W przeciwieństwie do klasycznych produkcji *jidaigeki*, film japońskiego mistrza nie opiera się w zasadzie na rozwoju fabularnym – ze względu na uprzywilejowanie stylu kosztem narracji. Jest raczej „doświadczeniem percepcyjnym", w którym pierwszoplanową rolę odgrywają stosunki przestrzenne, zaś kluczowe wydarzenia rozgrywają się poza zasięgiem kamery[16]. W ten sposób twórca zmusza widza, by zwrócił uwagę na składniki drugorzędne, wskazuje też na wątki pozornie nieistotne dla zrozumienia historii.

Ważną rolę w świecie przedstawionym pełnią kobiety. W pierwszej części jest to żona pana Asano (Mitsuko Miura), która na znak żałoby ścina długi warkocz, choć nie zapomina o powinnościach wobec rodu. W części drugiej – Omino (Mieko Takamine), córka Otomedy, która w przebraniu samuraja dociera do zamku, gdzie przetrzymywano spiskowców. Młoda kobieta pragnie zobaczyć się z ukochanym (Kunitarō Kawarazaki), który porzucił ją w przeddzień ślubu i wrócił do towarzyszy oczekujących na śmierć.

Zgodnie z oczekiwaniem, końcowe fragmenty filmu dotyczą rytualnego samobójstwa czterdziestu siedmiu samurajów, jednak reżyser ponownie rezygnuje z bezpośredniego przedstawienia na rzecz opisu słownego, w zamian zaś pokazuje scenę śmierci Omino, która odbiera sobie życie, gdyż najważniejszy jest dla niej honor. Istota kodeksu *bushidō* nie zawiera się bowiem w bohaterskich czynach, ale w poświęceniu i cierpieniu, które łatwiej spersonifikować w postaciach kobiecych. Marie Thorsten Morimoto sugeruje nawet, że wersja wydarzeń opowiedziana przez Mizoguchiego jest – ze względu na nacisk położony na cierpienie oraz celebrację biernego oczekiwania – przykładem „narracji sfeminizowanej"[17].

---

[16] Por. Darrell William Davis, *Picturing Japaneseness...*, s. 148, 159.

[17] Por. Marie Thorsten Morimoto, *The "Peace Dividend" in Japanese Cinema. Metaphors of a Demilitarized Nation*, w: *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, red. Wimal Dissanayake, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 16. Perspektywa

Uprzywilejowana pozycja postaci kobiecych w melodramatach Mizoguchiego wydaje się czymś oczywistym, jednak w przypadku kina samurajskiego może budzić zaskoczenie ze względu na brak wątku romantycznego. Nie występuje on również w następnych filmach tego reżysera z udziałem dwóch znakomitych aktorek, Kinuyo Tanaki i Isuzu Yamady. Pierwsza z nich wystąpiła u boku Chōjūrō Kawarazakiego w *Musashim Miyamoto* (*Miyamoto Musashi*, 1944) jako młoda kobieta szukająca zemsty na zabójcach ojca, druga w *Mieczu Bijomaru* (*Meitō bijomaru*, 1945) zagrała córkę sławnego płatnerza, który stracił honor, wykuwając wadliwy miecz. Oba filmy powstały w końcowym okresie wojny i należały do typowych przedsięwzięć propagandowych opowiadających o walce duchowej, drodze do doskonałości i konieczności poświęcenia osobistych pragnień dla wyższego dobra. Nakazująca posłuszeństwo oraz lojalność ideologia neokonfucjańska w połączeniu z buddyjską ścieżką prowadzącą do oświecenia stały się fundamentem polityki nacjonalistycznej i szybko znalazły odzwierciedlenie w produkcjach filmowych.

W *Musashim Miyamoto* na historyczne wydarzenia nakłada się fikcyjna historia rodzeństwa pragnącego pomścić śmierć ojca zamordowanego przez braci Samoto. Shinobu (Kinuyo Tanaka) i Gen'ichirō (Kigorō Ikushima) zwracają się do głównego bohatera z prośbą o pomoc, a ten próbuje przekonać ich, że miecz nie jest narzędziem zemsty, ale drogą do duchowej doskonałości, którą można osiągnąć tylko wyrzekając się doczesnych pragnień. To nie sceny pojedynków są najważniejsze, ale przygotowanie do walki, kontemplacja piękna przyrody oraz rozważania nad sensem życia. Pierwszoplanową rolę odgrywają ujęcia przedstawiające bohatera pogrążonego w modlitwie, medytującego, rzeźbiącego posąg Buddy i malującego tuszem.

Klasyczne sztuki pełnią równie ważną funkcję w rozwoju duchowym – a tym samym w ideologicznym projekcie wytwarzania tożsamości narodowej – co obrazy przedstawiające człowieka wtopionego w naturę (np. scena przy wodospadzie). W warstwie fabularnej wydarzenia podporządkowane są celom dydaktycznym i moralizatorskim. Musashi postanawia zaopiekować się rodzeństwem, by wskazać mu właściwą ścieżkę i uświadomić, że w walce nie chodzi o zwycięstwo nad przeciwnikiem, ale osiągnięcie równowagi wewnętrznej, dlatego też pierwsze lekcje dotyczą opanowania i cierpliwości. Potwierdzeniem słuszności

---

feministyczna w krytycznych odczytaniach *47 wiernych samurajów* pojawiła się wcześniej w książce Joan Mellen *The Waves at Genji's Door. Japan Through Its Cinema*, Pantheon, New York 1976, s. 34. Autorka umieściła swoją interpretację filmu Mizoguchiego w rozdziale o japońskich kobietach.

przyjętej strategii jest finałowy pojedynek, wygrany przez bohatera jeszcze przed rozpoczęciem walki, w dodatku nie przy użyciu miecza, lecz drewnianego wiosła.

Scenariusz *Miecza Bijomaru*, podobnie jak opowieści o Musashim, napisał Matsutarō Kawaguchi (1899–1985), jako punkt wyjścia wykorzystując historię życia sławnego płatnerza z Edo. Fabuła filmu jest w zasadzie pretekstem do pokazania szczególnego znaczenia miecza jako symbolu duszy wojownika. Wykuwanie broni nie jest wyłącznie rzemiosłem, ale sztuką, może nawet czymś więcej; jak powiada jeden z płatnerzy – doświadczeniem duchowym wypływającym z boskiego natchnienia. Wydarzenia rozgrywają się w czasach zamętu poprzedzającego restaurację cesarstwa, który określano mianem *bakumatsu*. Kontekst historyczny odgrywa zresztą ważną rolę, jako że w połowie XIX wieku narastał spór między obrońcami dawnego porządku a zwolennikami przywrócenia władzy cesarskiej. Do rywalizacji włączają się również bohaterowie, opowiadając się po stronie zmian i głosząc potrzebę wierności wobec najwyższego władcy.

Od pierwszych scen nacisk położono na fizyczne oraz duchowe przygotowanie, zaskoczeniem jest natomiast fakt, że w ćwiczeniach tych uczestniczy kobieta – Sasae (Isuzu Yamada), córka mistrza Onody (Ichijirō Ōya). Film powstał w ostatnich miesiącach wojny, toteż jego przesłanie ideologiczne skierowane było do tych, którzy pozostali w ojczyźnie, do zaangażowanych w obronę cywilną, zmuszonych do walki lub poświęcenia życia. Może dlatego właśnie w końcowej bitwie uczestniczy Sasae i to ona przebija mieczem przeciwnika, który wcześniej podstępem pozbawił życia jej ojca. *Miecz Bijomaru* z pewnością nie należy do najwybitniejszych osiągnięć Mizoguchiego, na próżno szukać w nim przykładów mistrzowskiej kompozycji kadru czy płynnych ruchów kamery, do wyjątków należy ostatnia scena, rozpoczynająca się pięknym ujęciem łódki widzianej z oddali, z wysokiego kąta, w której płyną główni bohaterowie. Podobnie jak we wcześniejszym filmie, reżyser skupia się na celebrowaniu tradycyjnych wartości – nie interesują go żywi ludzie, ale idee, stąd postacie wydają się koturnowe i pozbawione słabości (jak Musashi), a stosunki między nimi oparte są na swoiście rozumianym rytualizmie.

Ostatnim dziełem zrealizowanym przez Mizoguchiego w czasie wojny była *Pieśń zwycięstwa* (*Hisshōka*, 1945), propagandowa agitka nakręcona we współpracy z trzema wybitnymi reżyserami: Hiroshim Shimizu (1903–1966), Tomotaką Tasaką (1902–1974) i Masahiro Makino (1908–1993). Film ten pozbawiony jest szczególnych walorów artystycz-