

Teinosuke Kinugasa, neosensualizm i awangarda

KRZYSZTOF LOSKA

Kinematografia japońska kojarzy się przeciętnemu odbiorcy z filmami samurajskimi, horrorami i anime. Nawet w podręcznikach i opracowaniach historycznych pomija się zwykle wszystko to, co nie pasuje do orientalistycznych wyobrażeń. Na dalszy plan spycha się zwłaszcza eksperymenty formalne, obecne w tym kinie niemal od samego początku. Pisząc o nurtach awangardowych w sztuce japońskiej, zwykle zwraca się uwagę na lata 60. XX w., czas narodzin teatrów niezależnych (*angura*) i Nowej Fali (*nūberu bāgu*). Młodzi dramaturdzy poszukiwali wówczas nowych środków wyrazu, buntowali się przeciw obowiązującemu na scenach japońskich realizmowi psychologicznemu oraz dominacji tekstu pisanego, nierzadko przenosili też swoje doświadczenia sceniczne na język filmu, jak czynił to Shūji Terayama, którego postawa artystyczna była symbolem kontrkulturowego oporu całego pokolenia ¹. Inni artyści japońscy szukali inspiracji w sztuce zachodniej, jak chociażby Takahiko Imura, posługujący się technikami kina strukturalnego czy performansu, co dało początek późniejszej sztuce konceptualnej ².

Okres radykalnych poszukiwań formalnych w sztuce japońskiej rozpoczął się jednak znacznie wcześniej, bo w latach 20. ubiegłego wieku, czyli w okresie rozkwitu awangardy europejskiej, będącej punktem odniesienia dla twórców z Japonii. Nie oznacza to bynajmniej wtórności czy zwykłego naśladownictwa, potwierdza jedynie globalny zasięg zachodzących wówczas przemian, których celem był zwrot ku codzienności, przekraczanie granic, zmiana postawy wobec rzeczywistości oraz sprzeciw wobec dominujących środków wyrazu. Przykłady filmowe, choć nieliczne, świadczą o tym, że kinematografia japońska nie pozostawała całkowicie na uboczu głównych nurtów awangardowych, ale była ich częścią.

W 1926 r. Teinosuke Kinugasa, znany publiczności przede wszystkim z produkcji historycznych (*jidaigeki*), nakręcił utwór będący ucieleśnieniem idei eksperymentu formalnego. *Uszkodzona karta* (*Kurutta ichipeiji*) ³ jest porównywana przez krytyków do arcydzieł kina niemego (np. *Paryż śpi* /*Paris qui dort*/, 1923) René Claira czy *Gabinetu doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) Roberta Wiene, jednak ograniczenie się wyłącznie do prostych analogii z impresjonizmem francuskim czy ekspresjonizmem niemieckim może być zwodnicze ze względu na odmiennność kontekstów historycznych i kulturowych. Krytycy i recenzenci współcześni reżyserowi podkreślali jego związek z ruchem „filmu czystego” (*jun'eigageki undō*), który narodził się kilka lat wcześniej jako reakcja na uzależnienie kina od teatru, zwłaszcza od melodramatycznych konwencji *shinpa* ⁴. Jun'ichirō Tanizaki i Norimasa Kaeriyama, główni przedstawiciele tego ruchu, zwracali uwagę na konieczność wykorzystania możliwości kamery, wydobycia

tego, co filmowe, opowiadania fabuły za pomocą środków obrazowych⁵. Yoshiyuka Okuya na łamach „Chūkyō kinema” pisał o abstrakcyjnym pięknie *Uszkodzonej karty* i ucieleśnieniu zasad fotogenii, o wizualnej symfonii będącej rozwinięciem koncepcji kina Marcela L’Herbiera, inni recenzenci porównywali ten film do impresjonistycznego poematu odbieranego zmysłami, a nie rozumem⁶.

Chcąc wyjaśnić szczególnie znaczenie arcydzieła Kinugasy dla kinematografii japońskiej, należy rozpocząć od okoliczności jego powstania oraz kontekstu historycznego i artystycznego, w jakim działali reżyser i scenarzyści. Pierwsza połowa lat 20., czyli koniec ery Taishō (1912-1926), kojarzonej z przemianami demokratycznymi, postępującą modernizacją kraju i otwarciem na wpływy zachodnie⁷, to czas rozkwitu japońskiej awangardy teatralnej, literackiej i filmowej. Wówczas to Renkichi Hirato ogłosił *Pierwszy manifest japońskiego futuryzmu* (1921), będący sprzeciwem wobec wszelkich obowiązujących form artystycznego wyrazu. Wtedy też debiutowali autorzy promujący japońskie odmiany surrealizmu, konstruktywizmu i ekspresjonizmu. W 1923 r. Shinkichi Takahashi opublikował swoje pierwsze utwory dadaistyczne, a dwa lata później ukazał się wybór wierszy francuskich poetów modernistycznych: Guillaume’a Appolinaire’a, Jeana Cocteau, André Bretona, Maxa Jacoba.

Niebagatelne znaczenie dla określenia kontekstu, w jakim narodziła się *Uszkodzona karta*, mają dwa japońskie nurty awangardowe (*zen’ei*): Mavo i neosensualizm. Pierwszy z nich jest związany z działalnością grupy założonej przez Shūzō Ōurę, Masamu Yanase, Kamenosuke Ogatę i Shinrō Kadowakiego. Artyści ci wystawiali sztuki teatralne, malowali plakaty i wydawali gazetki koteryjne. Ich niekwestionowanym przywódcą oraz autorem manifestu ogłoszonego w pierwszym numerze czasopisma „MAVO” z 1924 r. był Tomoyoshi Murayama, twórca teorii „świadomego konstruktywizmu” (*ishikiteki kōseishugi*), zafascynowany malarstwem i poglądami Kandinskiego (tłumaczył jego teksty na japoński). W przedsięwzięciach artystycznych grupy widać inspiracje futuryzmem i dadaizmem, a w ich radykalnym programie pomysł na włączenie sztuki w strumień ludzkiego życia i podważenie obowiązujących wartości estetycznych. Murayama marzył o stworzeniu teatru „totalnego”, wyjściu poza scenę i budynek, wkroczeniu w przestrzeń miejską i zaangażowaniu odbiorcy w akt twórczy. Kluczowym elementem strategii artystycznej stało się wykorzystanie nowoczesnych technologii oraz zainteresowanie kulturą masową (*taishū bungaku*), czego przejawem było malowanie plakatów filmowych, projektowanie sztuki użytkowej i komercyjnej (*shōgyō bijutsu*)⁸. Wszystko miało być wytworem zbiorowego wysiłku, podobnie jak kino, które znalazło nieoczekiwanego sojusznika wśród przedstawicieli radykalnych grup awangardowych.

Uszkodzona karta nie wyrasta jednak bezpośrednio z przedsięwzięć grupy Murayamy, ale z eksperymentów neosensualistów (*shinkankakuha*)⁹ – młodego pokolenia pisarzy i poetów, którzy w 1924 r. założyli czasopismo „Bungei jidai”, na łamach którego publikowali m.in. Yasunari Kawabata (przyszły laureat literackiej Nagrody Nobla), Tepei Kataoka i Riichi Yokomitsu, autor manifestu zatytułowanego *Działalność zmysłów* (*Kankaku katsudō*), zamieszczonego w lutym numerze „Bungei jidai”. Podobnie jak w projektach artystycznych Mavo widać tu inspiracje awangardą europejską, zwłaszcza dadaizmem i surrealizmem, ze względu na szczególne znaczenie przypisywane procesom percepcyjnym, wyni-

kające z pragnienia oddania stanów psychicznych za pomocą nowych środków: strumienia świadomości czy pisma automatycznego. Punktem wyjścia był sprzeciw wobec dominującego w literaturze japońskiej początku ubiegłego stulecia paradygmatu naturalistycznego oraz formuły „powieści o sobie” (*shishōsetsu*), wzorem zaś eksperymenty francuskich pisarzy, zwłaszcza wydana w 1922 r. książka Paula Moranda *Ouvert la nuit* (przetłumaczona na japoński dwa lata później). Zasadniczym celem działalności artystycznej stało się zapisywanie wrażeń bez konieczności bezpośredniego łączenia ich z głównym tokiem opowiadania. Yokomitsu tłumaczył, że w neosensualizmie chodzi o przedstawienie przedmiotu, ale nie za pomocą obiektywnego opisu, tylko dzięki uchwyceniu samego procesu postrzegania, o stworzenie *materialnej reprezentacji intuicyjnego rozumienia* ¹⁰.

W roku 1923 r. ukazują się pierwsze opowiadania Yokomitsu, w tym *Krąg słoneczny* (*Nichirin*), przeniesiony dwa lata później na ekran kinowy przez Teinosuke Kinugasę (film nie zachował się). Na płaszczyźnie fabularnej była to *opowieść o destrukcyjnym działaniu urodzivej kobiety i obsesji oczarowanych jej urodą mężczyzn* ¹¹, jednak ważniejsza wydawała się warstwa formalna, wyrażająca się w odrzuceniu realizmu psychologicznego na rzecz montażu obrazów. W utworze tym widać wszystkie charakterystyczne cechy prozy neosensualistów, które wywarły wpływ na eksperymentalną twórczość Kinugasy, przede wszystkim brak związku przyczynowo-skutkowego między kolejnymi scenami oraz posługiwanie się swobodnymi skojarzeniami mającymi oddać działanie ludzkiego umysłu. Yokomitsu zmierzał do wyeksponowania intensywnych doznań zmysłowych i odsłonięcia istoty rzeczy za pomocą poznania intuicyjnego.

W kręgu neosensualistów działał również Yasunari Kawabata, jeden z najwybitniejszych pisarzy japońskich, współautor scenariusza *Uszkodzonej karty*, i to zapewne jego pomysłem było wprowadzenie postaci tancerki do filmu Kinugasy. Sceny z jej udziałem stanowią kontrapunkt dla głównego wątku fabularnego, czyli opowieści o mężczyźnie pracującym jako dozorca w szpitalu dla umysłowo chorych, w którym przebywa jego obłąkana żona. Tancerka pojawiła się już w pierwszym ważnym opowiadaniu tego pisarza zatytułowanym *Tancerka z Izu* (*Izu no odoriko*), opublikowanym w 1926 r. ¹², które – podobnie jak *Uszkodzona karta* – rozpoczyna się od obrazów gwałtownej ulewy. Postać pięknej dziewczyny, prawie dziecka, jest wcieleniem piękna nieskażonego, ale też i obiektem erotycznych fantazji mężczyzny, a u Kinugasy również symbolem szaleństwa. Temat nieszczęśliwej miłości, kryzysu małżeństwa i rozpadu rodziny można znaleźć w innym opowiadaniu napisanym przez Kawabatę w tym samym czasie, *Samobójstwie z miłości* (*Shinjū*) – historii męża, który porzucił żonę i córkę (motyw ten powróci w *Uszkodzonej karcie*).

W utworach neosensualistów na próżno szukać realistycznej motywacji zachowań lub ciągłej narracji, wszystko jest bowiem podporządkowane wrażeniom zmysłowym. Zasadniczym celem ich prozy jest uchwycenie więzi między wewnętrznymi przeżyciami bohaterów a otaczającym ich światem oraz takie ukazanie tej relacji, by zatarły się wyraziste granice oddzielające obiektywną rzeczywistość od stanów wewnętrznych (wspomnień i snów). Można się zgodzić z opinią Jamesa Petersona, który stwierdza, że przynależność filmu Kinugasy do nurtu neosensualizmu jest widoczna na wielu poziomach: historycznym, tematycznym, narracyjnym i stylistycznym ¹³.

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden kontekst interpretacyjny – rozkwit kultury filmowej w Japonii, świadczący nie tylko o popularności nowego medium, ale o związku tej kultury z przemianami społeczno-obyczajowymi. W Asakusie, modnej wówczas tokijskiej dzielnicy teatrów i wodewili, budowano nowe sale kinowe (niektóre z nich zaprojektowane w duchu modernistycznym), ukazywały się liczne czasopisma i magazyny filmowe, powstawały małe, niezależne wytwórnie, przede wszystkim zaś publiczność mogła się zapoznać zarówno z hollywoodzkimi przebojami, jak i awangardą europejską. Na liście najpopularniejszych filmów 1925 r. według miesięcznika „Kinema junpō” znalazły się produkcje eksperymentalne, m.in. *La galerie des monstres* (1924) Jacques’a Catelaina i Marcela L’Herbiera oraz *Kean* Aleksandra Wołkowa (1924).

Na początku 1926 r., gdy Kinugasa przygotowywał się do realizacji swojego projektu, w japońskich kinach wyświetlano *Koło udręki* (1924) Abła Gance’a, *Nieludzką* (*L’inhumaine*, 1924) Catelaina i L’Herbiera, a przede wszystkim *Portiera z hotelu Atlantic* (*Der Letzte Mann*, 1924) Friedricha Wilhelma Murnaua, arcydzieło niemieckiego kammerspielu, które – obok filmów francuskich impresjonistów – wywarło największy wpływ na ostateczny kształt *Uszkodzonej karty*¹⁴. Niewątpliwie również *Kean*, adaptacja dramatu Aleksandra Dumas, stanowił źródło inspiracji ze względu na styl montażu, zrytmizowanie obrazów, obecność licznych zdjęć nakładanych – zwłaszcza w scenach upojenia alkoholowego i śmierci tytułowego bohatera (w tej roli wystąpił Iwan Mozzuchin) – pozwalających na oddanie subiektywnych stanów wewnętrznych bohaterów.

Nie znaczy to, że *Uszkodzoną kartę* należy rozważać jako odosobniony przypadek w kinematografii japońskiej, gdyż filmami francuskich impresjonistów fascynowali się również inni reżyserzy. Daisuke Itō i Hiroshi Inagaki w swoich utworach historycznych (*jidaigeki*) wykorzystywali montaż rytmiczny oraz zbliżony sposób wprowadzania retrospekcji¹⁵. Całkowita nieobecność napisów w dziele Kinugasy potwierdza natomiast pokrewieństwo z „filmem czystym” (*jun’eigageki*), którego zwolennicy podkreślali kluczową rolę obrazów w procesie opowiadania wydarzeń fabularnych. Tepei Kataoka, jeden z czołowych przedstawicieli szkoły neosensualistycznej, opublikował przed premierą artykuł wyjaśniający związek *Uszkodzonej karty* z rodzimą tradycją krytyczną i teorią „filmu czystego”, wskazywał przy tym na wpływ konstruktywizmu oraz różnice między racjonalnym odbiorem obrazów a ich intuicyjnym postrzeganiem za pomocą zmysłów¹⁶.

Niezbyt wiarygodne wydają się natomiast sugestie niektórych historyków wskaźujących na inspiracje radziecką szkołą montażu, przede wszystkim dlatego, że filmy Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina czy Aleksandra Dowżenki nie były wyświetlane w Japonii aż do końca lat 20., podobnie jak nie znano pisanych przez nich tekstów teoretycznych¹⁷. Dopiero w 1930 r. na ekranach kin pokazano słynne radzieckie produkcje: *Burzę nad Azją* (*Potomok Czingis-chana*, 1928) Pudowkina, *Stare i nowe* (*Staroje i nowoje*, 1929) Eisensteina, *Człowieka z kamerą* (*Człowiek s kinoaparatom*, 1929) Wiertowa oraz *Ziemię* (*Zemla*, 1930) Dowżenki.

Przed przystąpieniem do realizacji *Uszkodzonej karty* Kinugasa miał już w dorobku pierwsze filmy eksperymentalne (m.in. *Krąg słoneczny*, 1925), reżyserią zajmował się jednak dopiero od kilku lat, wcześniej był aktorem specjalizującym się w odtwarzaniu ról kobiecych (*onnagata*). Po okresie współpracy z Shōzō Makino, „ojcem chrzestnym” japońskiego przemysłu filmowego, założył własną wytwórnię

Shinkankakuha eiga renmei, potwierdzając w nazwie przynależność do szkoły neo-sensualistycznej. Wczesną wiosną 1926 r. doszło do spotkania z Riichim Yokomitsu oraz Yasunarim Kawabata i to wówczas zrodził się pomysł na film rozgrywający się w szpitalu dla obłąkanych¹⁸. Niebawem do kilkusobowej grupy współpracowników dołączyli Teppei Kataoka, Shinzaburō Iketani, Bankō Sawada i Kunio Kishida. Dzięki poparciu Shintarō Shiraia, jednego z dyrektorów w wytwórni Shōchiku, reżyser otrzymał zgodę na bezpłatne wykorzystanie atelier Shimokama w Kioto.

Film nie powstawał bynajmniej w amatorskich warunkach, jak się do niedawna uważało, budżet był dwukrotnie wyższy niż przeciętne produkcje *jidaigeki*, na planie pracowało około siedemdziesięciu osób, pomagając sobie wzajemnie przy budowaniu i malowaniu dekoracji¹⁹. Kinugasa dysponował nowoczesną kamerą Parvo z czterema obiektywami (25, 35, 50 i 75 mm), operatorem został Kōhei Sugiyama, później współpracownik Kenjiego Mizoguchiego, jego asystentem był Eiji Tsuburaya, przyszły mistrz efektów specjalnych, znany z filmów o potworach (*kaijū eiga*), zaś w głównej roli wystąpił Masao Inoue, jeden z najwybitniejszych aktorów teatralnych i kinowych, związany wcześniej z ruchem „czystego filmu”. Zdjęcia rozpoczęto na początku maja i ukończono zgodnie z planem 31 maja. Nakręcono ponad sześć tysięcy metrów taśmy, gdyż każde ujęcie miało po kilka dubli (co było dość szczególnym przypadkiem w tamtym czasie). Materiał zmontowano bardzo szybko, w ciągu tygodnia, i to pomimo ponadprzeciętnej liczby ujęć (822 na 2142 metry taśmy w wersji oryginalnej).

W opracowaniach historycznofilmowych proces powstawania scenariusza do *Uszkodzonej karty* przedstawia się zazwyczaj jako wynik współpracy reżysera z wybitnym pisarzem, jednak kwestia autorstwa jest tu znacznie bardziej skomplikowana. W lipcowym numerze „Eiga jidai”, czyli już po ukończeniu zdjęć, ukazała się drukowana wersja scenariusza podpisana przez Yasunarię Kawabata, w sposób znaczący różniąca się od tekstu, którym Kinugasa posługiwał się na planie. W tokijskim Kokuritsu Kindai Bijutsukan (Muzeum Sztuki Współczesnej) znajduje się scenopis obejmujący ponad połowę filmu z odręcznymi uwagami dotyczącymi wielkości planów, długości ujęć i ustawień kamery, w dokumentach pozostawionych przez reżysera odnaleziono też blisko sto stron notatek z maja 1926 r., których autorem był zapewne Bankō Sawada.

W wydanej po latach autobiografii Kinugasa pomniejsza rolę współpracowników, sugeruje nawet, że kręcił bez gotowego scenariusza, zaś opublikowana wersja powstała na podstawie ukończonego dzieła²⁰. Niewątpliwie Kawabata pojawił się na planie filmowym dopiero w połowie maja i zapewne wtedy dostarczył gotowy materiał literacki; możliwe też, że scenariusz powstawał etapami, jako efekt wspólnego wysiłku twórczego. Taką wersję wydarzeń przedstawia Minozu Inozuka, wspominając, że Kawabata dołączył do Riichiego Yokomitsu, Teppeia Kataoki i Bankō Sawady, którzy mieszkali w zajeździe nieopodal atelier i codziennie spotykali się z reżyserem, by dzielić się uwagami i pomysłami²¹.

Bez względu na to, czy mówimy o roboczym wariantcie scenariusza, jego wersji opublikowanej czy dokumencie zatwierdzonym przez cenzurę, to w każdej z nich pojawiają się sceny, których w zachowanej kopii nie ma, co potwierdza, że odnalezione po latach przez samego reżysera negatywy były niekompletne lub zostały przez niego przemontowane²². Nie zachowały się sceny bardziej realistyczne oraz wątki poboczne, zwłaszcza dotyczące postaci narzeczonego córki głównego bohatera.



Uszkodzona karta, reż. Teinosuke Kinugasa (1926)

Pierwszy prywatny pokaz ukończonego materiału odbył się 10 lipca 1926 r. w nowo otwartym budynku Stowarzyszenia Filmowego Regionu Kantō (Zen Kantō Eiga Kyōkai), niebawem w popularnym miesięczniku „Kinema junpō” pojawiły się zapowiedzi utrzymane w poetyce futurystycznej. Oficjalna premiera miała miejsce dwa miesiące później, 24 września w kinie Musashinokon w tokijskiej dzielnicy Shinjuku, tego samego dnia film wyświetlono również w Osace. W obu przypadkach pokazom towarzyszył zespół muzyczny i narracja *benshi* – wbrew temu, co można czasem przeczytać w opracowaniach historycznych²³. Tokijska premiera zapadła w pamięć między innymi z powodu udziału najwybitniejszego *benshi* wszech czasów, Musei Tokugawy, któremu sławę przyniosły komentarze narracyjne do arcydzieł niemieckiego ekspresjonizmu: *Gabinetu doktora Caligari* i *Doktora Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922, reż. Fritz Lang)*. Akira Iwasaki w jednej z recenzji chwalił niezwykle zdolności Tokugawy, którego komentarz (*setsume*) stał się wzorem nowej szkoły impresjonistycznej – za pomocą słów udało mu się bowiem oddać atmosferę obrazów, nie narzucając przy tym własnej interpretacji²⁴.

Gdyby ówczesna publiczność oglądała *Uszkodzoną kartę* bez komentarza *benshi*, mogłaby się czuć całkowicie zagubiona, jako że z filmu wyeliminowano napisy (poza czołówką), a jego struktura narracyjna opierała się na licznych retrospekcjach, przebitkach z przeszłości lub fragmentach snów bohaterów. Oczywiście, każdy widz dostawał razem z biletem program, w którym znajdowało się streszczenie, jednak zadaniem komentatora było zbudowanie jedności z nieciągłego strumienia obrazów. Jego wskazówki i sugestie nadawały znaczenie subiektywnym ujęciom o niejasnym statusie ontologicznym.

Nowatorski wymiar filmu nie dotyczył warstwy fabularnej, polegał raczej na takim wykorzystaniu środków artystycznych i technicznych, które pozwoliły na uchwycenie istoty szaleństwa bez uciekania się do opisów słownych. Bohaterem *Uszkodzonej karty* jest starszy mężczyzna (Masuo Inoue), w młodości marynarz na statku parowym, teraz zatrudniony jako dozorca w szpitalu dla umysłowo chorych, w którym od jakiegoś czasu przebywa jego żona (Yoshie Nakagawa). Kobieta została umieszczona w zakładzie zamkniętym po zabójstwie własnego dziecka i nieudanej próbie samobójczej. Z krótkich retrospekcji dowiadujemy się o problemach małżeńskich pary bohaterów (w scenariuszu wyjaśnienia te są znacznie obszerniejsze), zaś z wątku pobocznego o kłopotach córki (Ayako Iijima).



Uszkodzona karta, reż. Teinosuke Kinugasa (1926)

Podobnie jak w opowiadaniach neosensualistów akcja zasadza się na schematach melodramatycznych, jednak w żadnym razie nie pomagają one w zrozumieniu filmu, który ma charakter fragmentaryczny, jest pełen zaskakujących zwrotów utrudniających widzowi nie tylko uporządkowanie materiału fabularnego, ale nawet określenie związków między postaciami. Wszystko opiera się bowiem na swobodnych skojarzeniach, obrazy są podporządkowane logice marzenia sennego, pełne niejasnej symboliki, wskutek czego niełatwo jest tu odróżnić fantazję od rzeczywistości (oba porządki nieustannie się przenikają). Najbardziej dwuznaczna i tajemnicza jest postać tancerki (Eiko Minami) pojawiająca się wielokrotnie na zasadzie wizualnego motywu przewodniego, który można odczytać – jak sugeruje Vlada Petrić – jako zewnętrzną manifestację zaburzonego umysłu żony bohatera lub nawet jej alter ego²⁵.

Film rozpoczyna się od szybkiego montażu niepowiązanych ze sobą obrazów przedstawiających koła samochodu, krople deszczu, ulicę. Każde kolejne ujęcie jest krótsze od poprzedniego, tak że ostatnie tworzą abstrakcyjną kompozycję złożoną z pulsujących kadrów potwierdzających modernistyczną fascynację prędkością i dynamizmem. Ujęcia są ze sobą łączone albo ze względu na podobieństwo, albo na zasadzie kontrastu (linie wertykalne zderzone z kształtami okrągłymi). Szybkość przelatujących obrazów ma odzwierciedlać sposób funkcjonowania ludzkiego umysłu oraz jego zdolność do jednoczesnego odbierania wielu wrażeń. Wykorzystanie montażu metrycznego w sekwencji inicjalnej wydaje się dość

wyjątkowe w kontekście całego filmu, gdyż większość scen opiera się na paralelizmach i montażu rytmicznym, co potwierdza druga sekwencja, rozgrywająca się w szpitalu dla obłąkanych.

Początkowo sceneria wydarzeń nie jest wyraźnie określona, nie kojarzy się z zakładem zamkniętym, jako że na dużej scenie widać postać tancerki w egzotycznym kostiumie i dopiero odjazd kamery pokazuje kraty w drzwiach, a efekty optyczne zmieniają fantazmatyczne pomieszczenie w celę szpitalną. Kobieta nie nosi już bogatego stroju, a jedynie krótką, poszarpaną tunikę, nadal wykonując obłądny taniec, któremu towarzyszy wymaginowana muzyka. Reżyserowi udało się za pomocą montażu stworzyć wrażenie obecności warstwy akustycznej, „pokazać” dźwięki za sprawą zbliżeń instrumentów (puzonów i bębnow), tupotu stóp, układu zrytmizowanych obrazów. Motywy tańca powraca we wszystkich kluczowych momentach filmu, zwłaszcza w części środkowej, podczas zamieszek w szpitalu, gdy pacjenci opuszczają swoje pokoje, by obejrzeć kolejny występ tancerki. Zmysłowa ekstaza, w której jest pogrążona kobieta, udziela się oglądającej ją „publiczności” – twarze wykrzywiają grymasy, nadmierne pobudzenie widać w ruchach i gestach, co Kinugasa pokazuje za pomocą montażu i ruchów kamery, skracając czas trwania ujęć, posługując się szybkimi jazdami z panoramowaniem i zdjęciami nakładanymi.

Można by przypuszczać, że szpitalna rzeczywistość zostanie przedstawiona z perspektywy osoby zdrowej, czyli głównego bohatera, jednak jego stan psychiczny z upływem czasu budzi coraz większe wątpliwości. Reżyser konsekwentnie podaje w wątpliwość status ontologiczny pokazywanych z jego perspektywy obrazów, zaciera granicę między realistycznymi wspomnieniami i percepcją świata zewnętrznego a marzeniami sennymi czy halucynacjami. Kinugasa, zmuszając widza do identyfikacji z punktem widzenia dozorca, pozbawia go tym samym stabilnej podstawy, na której mógłby oprzeć swoją interpretację rzeczywistości i odróżnić szaleństwo od rozumu.

Zaburzenia psychiczne są pokazane dzięki wykorzystaniu środków filmowych, przede wszystkim efektów optycznych zakłócających percepcję wzrokową, czemu służy wykorzystanie wielokrotnej ekspozycji, filtrów na obiektywach o różnych ogniskowych, obrazów odwróconych, ukośnej kompozycji kadru, rozchwianych ruchów kamery, która nierzadko jest ustawiona pod zaskakującym kątem, czasem pokazując wydarzenia prostopadle z góry. W opinii Williama O. Gardnera film Kinugasy opowiada właśnie o doświadczeniu percepcyjnym, co wydaje się hipotezą uzasadnioną nie tylko ze względu na powinowactwa z neosensualizmem²⁶.

Od pierwszego występu tancerki reżyser prowokuje widza do zadania pytania o to, do kogo należy spojrzenie. Osobą patrzącą jest zazwyczaj dozorca, swobodnie poruszający się po szpitalnych korytarzach, którego spojrzenie jawi się początkowo jako niezniekształcone. Ujęcia z jego punktu widzenia odgrywają w filmie istotną rolę, począwszy od chwili, gdy zatrzymuje się obok celi, w której leży jego żona. Ich wymiana spojrzeń wywołuje jednak pewien niepokój ze względu na niezgodność linii wzroku. Po chwili schemat montażowy zostaje powtórzony, reżyser dokonuje wszak istotnej modyfikacji, polegającej nie tylko na prawidłowym połączeniu ujęć i przeciwujęć, ale też zmianie w stroju mężczyzny (zamiast garnituru nosi uniform dozorca), co sugeruje być może fantazmatyczną naturę pierwszego spotkania²⁷.

Od początku Kinugasa wprowadza elementy narracji perspektywicznej, subiektywizuje percepcję świata przedstawionego, najpierw za pomocą licznych ujęć z pun-

ktu widzenia i krótkich wstawek retrospekcyjnych, później ujęć halucynacyjnych, będących projekcją wyobraźni. Obecność scen wizyjnych jest zwykle zapowiadana za pomocą określonych środków stylistycznych, jak przenikanie, zdjęcia nakładane czy szwenki. To właśnie zniekształcenia optyczne, służące deformacji widzenia, poprzedzają pojawienie się obrazów z przeszłości, począwszy od sekwencji spotkania męża z żoną. Stojąc pod drzwiami celi, dozorca przygląda się kobiecie bawiącej się guzikiem. Scena ta wywołuje wspomnienie z czasów, kiedy oboje mieszkali razem, on sam służył na statku, ona zaś opiekowała się ich nowo narodzonym dzieckiem. Zgodnie z zasadą strumienia świadomości ujęcia nie układają się w spójną całość, podporządkowaną logice przyczynowo-skutkowej, ale tworzą łańcuch niepowiązanych epizodów, z których widz musi stworzyć opowieść o kłopotach małżeńskich, depresji żony, jej próbie samobójczej i w końcu dzieciobójstwie.

Niejednokrotnie widz staje przed trudnym zadaniem oddzielenia różnych porządków czasowych (przeszłość przeplata się z teraźniejszością) oraz ontologicznych, ze względu na pomieszanie świata realnego i wyobrazonego, jak w epizodzie następującym po sekwencji zamieszek w szpitalu, który rozpoczyna się od spojrzenia bohatera przez okno. Mężczyzna przygląda się paradzie świątecznej, widzi ludzi w kimonach i grającą orkiestrę. Status tych obrazów wydaje się niejednoznaczny, zwłaszcza po tym, jak kamera wyławia z tłumu bohatera w towarzystwie żony. Scenki rodzajowe, symbolizujące krótkie chwile szczęścia rodzinnego, okazują się jedynie projekcją życzeniową.

Kinugasa z rozmysłem rozpoczyna sceny wizyjne od spojrzenia obiektywnego, które później podaje w wątpliwość. Zapewne dlatego jedni krytycy po premierze zarzucali filmowi niezrozumiałość, chaotyczność i brak wewnętrznej spójności, zaś inni chwalili za wiarygodne przedstawienie obłędu, umiejętne kreowanie atmosfery za pomocą środków wizualnych, uwolnienie kina z zależności od literatury²⁸. Późniejsi badacze zwracali uwagę na odmienność stylistyczną niektórych fragmentów, zwłaszcza scen spotkania ojca i córki, przedstawianych w sposób realistyczny, z zachowaniem ciągłości i montażu analitycznego, opartego na wymianie ujęć i przeciwujęć. Jednak nawet w takich wypadkach reżyser wprowadza elementy dezorientujące – zaskakujące zbliżenia lub niepokojące detale²⁹. Interesującym przykładem takiej strategii prezentacji są sekwencje rozgrywane się na zewnątrz, w przyszpitalnym ogrodzie, w których obiektywnej prezentacji świata towarzyszą zniekształcone obrazy będące wizualizacją zaburzeń percepcyjnych żony. Kobieta, patrząc na gałęzie drzew, widzi odbijającą się powierzchnię wody, a w niej feerię barw i abstrakcyjnych kształtów, które po chwili okazują się czymś zwyczajnym.

Z upływem czasu widzowie przekonują się, że w świecie przedstawionym nie istnieją wyraziste granice oddzielające szaleństwo od rozumu, spojrzenie subiektywne od obiektywnego, przeszłość od teraźniejszości, wszystko bowiem łączy się ze sobą. Nie ma ucieczki przed lękami i koszmarami, co potwierdza przedostatnia, nad wyraz metaforyczna, scena filmu. Po nieudanej próbie uprowadzenia żony z zakładu zamkniętego dozorca załamuje się, po czym rozdaje pacjentom maski z teatru *nō*. Dzięki nim każdy może ukryć swoje prawdziwe oblicze, własną szpetotę i odmienność. Na koniec sam zakłada białą maskę mądrego starca (*hakushiki-jō*), uciekając w ten sposób od szpitalnej rzeczywistości. Wybór maski potwierdza raz jeszcze jego szczególną pozycję w świecie przedstawionym, gdyż noszący ją

aktor wykonuje w spektaklu *okina* jeden z najważniejszych tańców, symbolizujący modlitwę o pomyślność i pokój na ziemi³⁰.

Próbując usytuować *Uszkodzoną kartę* w kontekście kina awangardowego, z pewnością możemy ten film zaliczyć do odmiany kina imaginacyjnego, jako że rzeczywistość materialna podlega tu przekształceniu i miesza się z rzeczywistością wyobrażoną³¹. Można natomiast zastanawiać się nad przyporządkowaniem do jednego z dwóch typów kina wyróżnionych przez Ryszarda Kluszczyńskiego, jako że z nurtu ekspresyjnego Kinugasa przejmując grę światła i cieni, deformację rzeczywistości, eksponowanie emocji i gwałtownych porywów namiętności, zmierza przy tym do wydobycia niepokojącego oblicza zjawisk zwyczajnych, z kolei z nurtu onirycznego – zakłócenie związków przyczynowo-skutkowych oraz upodobanie do tworzenia zagadkowych i nieoczywistych znaczeń. Uczucie dezorientacji, jakie towarzyszy oglądaniu tego filmu, powstaje w wyniku zastosowania przez reżysera przemyślanej strategii przedstawiania. Jej celem jest pokazanie strumienia świadomości za pomocą środków wizualnych oraz takiej kompozycji plastycznej kadru, jaka pozwoliłaby oddać zaburzoną percepcję świata u osób cierpiących na choroby psychiczne.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Więcej na temat twórczości Terayamy oraz związków teatru awangardowego z kinem piszę w książce *Nowy film japoński*, Universitas, Kraków 2013, s. 52-72.

² Najlepszym wprowadzeniem do twórczości Iimury są jego własne teksty zebrane w tomie *The Collected Writings of Takahiko Iimura*, Wildside Press, Maryland 2007.

³ W wielu opracowaniach historycznych znajduje się błędny zapis fonetyczny tytułu oryginalnego – zamiast *Kurutta ichipeiji* podawano *Kurutta ippeiji*.

⁴ Narodziny teatru *shinpa*, czyli „nowej szkoły”, wiążą się z założeniem w 1891 r. zespołu aktorskiego przez Otojirō Kawakamiego. Sam termin pojawił się w użyciu w 1899 r. Teatr *shinpa* był reakcją na skostniałe konwencje sceniczne *kabuki*, w wystawianych sztukach dominowała tematyka obyczajowa i rodzinna, uwidocznił się też wpływ dramatów europejskich.

⁵ W 1917 r. ukazał się esej Tanizakiego *Teraźniejszość i przeszłość filmu (Katsudō shashin no genzai to shōrai)*, w którym autor rozważał naturę nowego medium, wskazywał na jego odmienną od sztuki teatralnej, a nawet wyższą nad nią, przede wszystkim ze względu na możliwości przedstawiania tego, co wyobrażone. W tym samym roku Kaeriyama opublikował manifest ruchu *O produkcji i zdjęciach w dramacie filmowym (Katsudō shashin-geki no sōsaku to satsuei hō)*, w którym

wskazał na możliwości techniczne nowej sztuki oraz perspektywy jej rozwoju. Zob. J. Bernardi, *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit 2001.

⁶ Y. Okuya, *'Kurutta ichipeiji' kan*, „Chūkyō kinema” 1926, t. 2, nr 9, angielski, tłumaczenie tekstu, podobnie jak innych recenzji, znajduje się w książce Aarona Gerowa *A Page of Madness. Cinema and Modernity in 1920s Japan*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008, s. 107-110.

⁷ Warto jednak pamiętać, że względne swobody demokratyczne zostały ograniczone już w 1925 r. za sprawą uchwalonej *Ustawy o utrzymaniu porządku publicznego (Chian iji hō)*, wymierzonej m.in. w skrajną lewicę i anarchistów.

⁸ Zob. G. S. Weisenfeld, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, University of California Press, Berkeley 2002, s. 167-168.

⁹ Wyrażeniem *shinkankaku* posłużył się po raz pierwszy w 1924 r. krytyk Chiba Kameo, w polskich opracowaniach tłumaczy się to słowo jako neosensualizm (*kankaku* oznacza zmysły, wrażenia, intuicję).

¹⁰ Wypowiedź Yokomitsu przytacza Donald Keene w książce *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, Columbia University Press, New York 1998, s. 644.

¹¹ M. Melanowicz, *Literatura japońska. Proza XX wieku*, PWN, Warszawa 1994, s. 142.

- ¹² Polski przekład tego opowiadania, autorstwa Mikołaja Melanowicza, ukazał się w miesięczniku „Kontynenty” 1969, nr 1. W 1933 r. Heinosuke Goshō dokonał pierwszej filmowej adaptacji tego utworu.
- ¹³ Zob. J. Peterson, *A War of Utter Rebellion: Kinugasa's „Page of Madness” and the Japanese Avant-Garde of the 1920s*, „Cinema Journal” 1989, t. 29, nr 1, s. 39.
- ¹⁴ Marianne Lewinsky w książce *Eine verrückte Seite: Stummfilm und filmische Avantgarde in Japan* (Chronos, Zurich 1997) zauważa, że wbrew utartym opiniom to właśnie *Portier z Hotelu Atlantic*, a nie *Gabinet doktora Caligari*, wywarł największy wpływ na Kinugasę, co potwierdzał zresztą sam reżyser w swych późniejszych wypowiedziach.
- ¹⁵ Pisze o tym William O. Gardner w artykule *New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism*, „Cinema Journal” 2004, vol. 43, nr 3, s. 65-66.
- ¹⁶ T. Kataoka, *Kurutta ichipeiji ni tsuite*, „Engeki eiga” 1926, nr 7, s. 30-34. Opinie japońskiego pisarza i krytyka przytacza William O. Gardner, dz. cyt., s. 66.
- ¹⁷ W 1928 r. ukazało się japońskie wydanie książki Siemiona Timoszenki *Sztuka filmowa i montaż*, będącej przykładem podejścia formalistycznego i konstruktywistycznego, oraz artykuły Siergieja Eisensteina zamieszczone na łamach „Kinema junpō” (m.in. *Film czwartego wymiaru*), także fragmenty jego scenariusza do *Października* (*Oktiabr*, 1928). W 1930 r. opublikowano przekład *Reżyserii filmowej i scenariopisarstwa* Pudowkina. Kinugasa zapoznał się z filmami radzieckich reżyserów dopiero podczas pobytu w ZSRR w 1928 r., spotkał się wówczas m.in. z Eisensteinem i Pudowkinem.
- ¹⁸ J. E. Abel (*Different from Difference: Revisiting „Kurutta ichipeiji”*, „Asian Cinema” 2001, t. 12, nr 2, s. 80-85) podaje informację, że Kinugasa przed rozpoczęciem prac nad filmem odwiedził szpital kierowany przez Shūzō Kurę, reformatora systemu opieki zdrowotnej w Japonii. Dopiero w latach 20. ubiegłego wieku zmieniło się podejście do chorób psychicznych i rozpoczęto w tym kraju systematyczne leczenie.
- ¹⁹ Szczegóły na temat procesu produkcji filmu można znaleźć w znakomitej książce Aarona Gerowa *A Page of Madness*, dz. cyt., s. 20-35.
- ²⁰ T. Kinugasa, *Waga eiga no seishun*, Chūō kōronsha, Tōkyō 1977; zob. A. Gerow, dz. cyt., s. 27.
- ²¹ Zob. A. Gerow, s. 27.
- ²² Przez długi czas film uchodził za zaginiony, negatyw i kopię *Uszkodzonej karty* reżyser odnalazł w 1971 r. w swoim domu na wsi, ukryte w beczce na ryż. Całość zrekonstruowano, dodano ścieżkę muzyczną i pokazano japońskiej publiczności 10 października 1975 r. Wyświetlana dziś wersja jest krótsza od pierwotnej o około 500 metrów.
- ²³ Na temat specyfiki pokazów niemych filmów japońskich i udziału *benshi* piszę w tekście *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 59-66.
- ²⁴ A. Iwasaki, *Kurutta ichipeiji*, „Kinema junpō” 1926, nr 243 (21 października), s. 48.
- ²⁵ V. Petrić, „A Page of Madness”: *A Neglected Masterpiece of the Silent Cinema*, „Film Criticism” 1983, t. 8, nr 1, s. 92.
- ²⁶ W. O. Gardner, dz. cyt.
- ²⁷ Na znaczenie pierwszych scen, ze szczególnym uwzględnieniem roli spojrzenia i schematu montażowego, zwraca uwagę Włada Petrić, dz. cyt., s. 94.
- ²⁸ Głosy współczesnych Kinugasie krytyków przytacza Aaron Gerow w książce *A Page of Madness...* dz. cyt., s. 57-60.
- ²⁹ Noël Burch tłumaczy obecność dezorientujących i nierozstrzygalnych ujęć nie tyle w kontekście praktyk awangardowych, ile japońskiej tradycji estetycznej, zwracając uwagę na klasyczną figurę stylistyczną stosowaną z powodzeniem w średniowiecznej poezji i nazywaną *kakekotoba* („słowo o podwójnym znaczeniu”). Zob. N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979, s. 131-132.
- ³⁰ Zob. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010, s. 396.
- ³¹ Film imaginacyjny jest jedną z czterech odmian kina awangardowego (obok filmu abstrakcyjnego, bezpośredniego i walczącego) wyróżnianych przez Ryszarda Kluszczyńskiego w książce *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa – Łódź 1990, s. 108-122. Kluszczyński charakteryzuje również dwa nurty obecne w tej odmianie, czyli ekspresyjny i oniryczny.