

## KSIĄŻKI O FILMIE

# Mizoguchi w kręgu melodramatycznej wyobraźni



ALICJA HELMAN

Kiedy w latach 50. kinematografia japońska zaczęła podbijać rynki europejskie i amerykańskie, a główne nagrody najważniejszych festiwali przypadały Japończykom, uwaga i sympatie tego nowego fenomenu, także na naszym gruncie, podzieliły się między dwa nazwiska: Akira Kurosawa i Kenji Mizoguchi. Słusznie czy niesłusznie, twórców tych ustawiano zawsze w opozycji wobec siebie. Kurosawa był postrzegany jako reżyser zorientowany na Zachód i ulegający wpływom kinematografii amerykańskiej, Mizoguchi jako „japoński”. Dorobek Kurosawy zdominowały tematy męskie, Mizoguchiego kobiece. W konsekwencji ten pierwszy tworzył kino dynamiczne, surowe, „mocne”, ten drugi – subtelne, delikatne, melodramatyczne. Publiczność faworyzowała raczej Kurosawę, Mizoguchiego lansowali znawcy. Do dobrego tonu wśród fanów należało opowiedzenie się za jednym z nich, choć tak naprawdę fascynowali obaj. W Polsce, po długotrwałym poście, kiedy w repertuarze dominowały filmy radzieckie i z krajów demokracji ludowej, kino japońskie było nowością absolutną. Zdumiewająco technicznie, urzekająco artystycznie, pociągającą swoją innością. Wszystkie filmy japońskie spotykały się z pełnym aplauzem.

Na pytanie, kto brał górę – Kurosawa czy Mizoguchi – trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Sądząc z liczby tekstów im obu poświęconych, Kurosawa budził większe zainteresowanie. Zapewne był łatwiejszy w odbiorze. A Mizoguchiemu przybył nowy rywal, który go zdystansował. Ostatecznie najbardziej japoński wśród Japończyków okazał się z czasem Yasujiro Ozu.

Pierwszą małą monografię Kurosawy opublikowałam w 1970 r.; był to nieduży esej dopełniony materiałami dokumentacyjnymi, zgodnie z modelem przyjętym w serii X Muza. Pierwsza monografia Mizoguchiego ukazała się dopiero w 2012 r. i jest to monografia w pełnym tego słowa znaczeniu. Napisał ją Krzysztof Loska, dziś pierwszy w Polsce specjalista od spraw kina japońskiego, autor fundamentalnej *Poetyki filmu japońskiego* (Kraków 2009) i redaktor tomu poświęconego adaptacjom literatury japońskiej (pod takim właśnie tytułem, Kraków 2012), nie wspominając o licznych artykułach, w których to publikacjach dał się poznać jako

wszechstronny znawca problematyki. Niedawno ukazała się kolejna książka Loski – *Nowy film japoński* (kwiecień 2013). Książka poświęcona japońskiemu twórcy nosi tytuł *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna*, który to tytuł jest zarazem wskazaniem klucza przyjętego przez autora. Loska podjął się zadania niezmiernie trudnego. Z jednej strony trzeba zacząć od informacji, że Mizoguchi nakręcił nieprawdopodobną wprost liczbę filmów, z drugiej – wskazać na fakt, że literatura przedmiotu (choćby tylko anglojęzyczna) jest też gigantyczna. W Polsce zapoznany, w świecie Mizoguchi należy do twórców faworyzowanych przez badaczy i krytyków, a także doktorantów (autor powołuje się też na ich niepublikowane rozprawy). Loska należy do badaczy, którzy nim sami napiszą, muszą zobaczyć i przeczytać wszystko. Wszelako znaczna część dorobku Mizoguchiego nie zachowała się. Z ponad czterdziestu filmów zrealizowanych w latach 20. w całości zachował się jeden, drugi tylko we fragmentach. Brakuje też dwunastu filmów z późniejszego okresu, głównie z lat 30. Loska mógł więc wziąć na warsztat trzydzieści dwa zachowane filmy, a pozostałe jedynie rekonstruować na podstawie źródeł pisanych tam, gdzie się one zachowały.

Loska pisze przede wszystkim o twórczości Mizoguchiego, przedmiotem jego zainteresowań jest dzieło, a nie osoba twórcy i poszukiwanie w jego biografii motywacji wyborów tematycznych i artystycznych. Przynajmniej podstawowe informacje, które mogą zainteresować czytelnika. Jak większość twórców debiutujących w latach 20., Mizoguchi był amatorem, nie miał wykształcenia filmowego. Uczył się rysunku i malarstwa, wiele czytał. Do filmu wprowadził go przyjaciel, początkujący aktor, Tadashi Tomioka. Mizoguchi zaczynał w wytwórni Nikkatsu jako asystent reżysera, a w 1923 r. miał szansę zadebiutować filmem *Powrót miłości*, historią miłosną, nie najlepiej przyjętą. Niemniej nadal realizował melodramaty, które pozostały domeną jego twórczości. Autor ogranicza się jednak do przytaczania faktów i to głównie tych, które wiążą się z życiem i karierą zawodową Mizoguchiego. Nie interesowała go (podobnie zresztą jak w innych książkach) psychobiografia, interpretacja dzieła twórcy przez odwołania do jego życia ani spekulacje na temat, jaki wpływ na losy Mizoguchiego miał fakt, że jego siostra została oddana do domu gejsz, lub to, że pewna kurtyzana pchnęła go nożem. Jeśli można snuć domniemania na temat związku tych faktów z treściami filmów Mizoguchiego, to nie mogły one oddziaływać na estetykę jego dzieł, która interesuje Loskę w pierwszej kolejności.

Monografia Krzysztofa Loski, niewielka objętościowo (ok. 200 stron drobnego druku), ma raczej charakter syntetyczny niż analityczny. W odróżnieniu od monografii wydanych przez słowo/obraz terytoria czy niedawno wydanej monografii Altmanna pióra Rafała Syski bądź monografii Michałkowa napisanej przez Łucję Demby nie ma tu cyklu kolejnych rozdziałów poświęconych poszczególnym filmom. Dystrybucja materiału w książce Loski wygląda inaczej. Autor zachowuje porządek chronologiczny, lecz w jego obrębie problematyzuje twórczość Mizoguchiego. Rozdział pierwszy – *Narodziny wyobraźni melodramatycznej* – pełni funkcję wstępu, wykładając zamysł autora dokonującego wyboru aspektu, pod którym chciałby ukazać twórczość reżysera. Rozdziały od drugiego do dziesiątego prezentują następujące zagadnienia: *Miłość w czasach przemian*, *Literatura i film*, *Realizm i wrażliwość melodramatyczna*, *W stronę kina narodowego*, *Sztuka, miłość i polityka*, *Kobiety w poszukiwaniu niezależności*, *Świat umierających wartości*, *W pogoni za złudzeniami*, *Opowieści z dawnych czasów*.

Ich lektura upewni czytelnika w przekonaniu, że punkt widzenia przyjęty przez Loskę jest adekwatny wobec całego materiału, z nielicznymi tylko odstępstwami podyktowanymi okolicznościami natury pozamerytorycznej, gdy Mizoguchi płacił haracz na rzecz wymogów sytuacji wojennej bądź okupacji amerykańskiej.

Punktem wyjścia problematyzacji materiału jest zatem kwestia melodramatu jako modusu wypowiedzi i wyobraźni melodramatycznej jako cechy determinującej postawę twórczą Mizoguchiego.

*Wyobraźnia melodramatyczna – pisze Loska – funkcjonuje w świecie, w którym tradycyjny system przekonań uległ podważeniu, na gruzach dawnego porządku zaś narodził się nowy, który nie wykształcił jeszcze w pełni zasad niezbędnych do swojego funkcjonowania. W okresie przelomowym społeczeństwo potrzebuje drogowskazów, może ich dostarczyć literatura potwierdzająca istnienie świata wartości oraz fundamentalnych prawd (nawet jeśli w rzeczywistości uległy one relatywizacji)* (s. 8).

Z naszym potocznym wyobrażeniem, czym jest melodramat w filmie i w sztuce w ogóle, w jaki sposób koresponduje z gwałtownymi przeobrażeniami kultury w XX w., musimy jednak do twórczości japońskiej (czy też generalnie azjatyckiej) podchodzić ostrożnie. Loska zwraca uwagę na fakt, że kategoria melodramatu nie należy w estetyce japońskiej do naczelnych, choć zarazem podkreśla, że wyobraźnia melodramatyczna odegrała istotną rolę w sztuce tradycyjnej (teatr lalkowy bunraku), w literaturze przełomu XIX i XX w., która z kolei miała znaczny wpływ na konwencje gatunkowe kina.

Autor przypomina paradoksalny w istocie fakt, jakim było uchwalenie nowego kodeksu cywilnego w 1898 r., który niczego nie reformował, lecz akceptował tradycyjny model patriarchalny. Struktura rodzinna nadal opierała się na ciągłości pokoleń i autorytarnej władzy podporządkowującej jednostki interesom ogółu.

*Rodzina – kontynuuje Loska – wydaje się doskonałym miejscem do rozgrywania melodramatycznych konfliktów i to z kilku oczywistych powodów. Po pierwsze, uczestnicy dramatu wchodzą w wyraźnie określone role, po drugie, pojawia się napięcie między sferą publiczną a prywatną, po trzecie, udaje się wyjaśnić charakter zmian zachodzących w stosunkach międzyludzkich oraz ukazać rozpad życia wspólnotowego* (s. 17).

Melodramat tradycyjnie uznawany za gatunek kobiecy i adresowany głównie do kobiet w ten sam sposób rozwijał się na gruncie japońskim. Nierzadko był określany terminem *josei eiga* (film kobiecy), kobiety też miały adresowaną wyłącznie do siebie prasę i literaturę.

Loska zwraca szczególną uwagę na charakterystyczną dla melodramatu japońskiego (i filmów Mizoguchiego) relację trójkątną. Fabuły opierają się na przeciwstawieniu dwu typów kobiet, siostr bądź rywalek zakochanych w jednym mężczyźnie i pragnących zdobyć jego względy. Jedna z nich reprezentowała tradycyjne wartości, uosabiając ideał dobrej żony i mądrej matki, druga była kobietą nowoczesną i wyzwoloną, która potrafiła upomnieć się i walczyć o swoją podmiotowość. Postać nowoczesnej dziewczyny przedstawiano na dwa sposoby: bądź wartościując ją w sposób jednoznacznie pozytywny bądź jako *femme fatale*, zbyt swobodną w sferze obyczajów i zbyt zuchwale rzucającą wyzwanie społeczeństwu. W twórczości Mizoguchiego – podkreśla Loska – będą powracać historie zakochanych kobiet, pełnych poświęcenia dla swoich mężczyzn, mężczyzn zadających

cierpienie, sprowadzających na nie nieszczęście i śmierć. Nie zawsze jest to miłość do mężczyzny – kochanka bądź męża – często miłość siostry do brata, która poświęca swoje szczęście i życie osobiste dla jego kariery bądź prestiżu. Tym rodzajem miłości darzą młodych mężczyzn kobiety niekoniecznie z nimi spokrewnione, lecz i tak ofiarne; pełne oddania, nieoczekujące niczego w zamian. Z tym wizerunkiem kobiet koresponduje wizerunek mężczyzn słabych, chętnie korzystających ze wsparcia kobiet, nieskorych do dokonywania wyborów i podejmowania decyzji, stale niezdecydowanych, choć skądinąd spragnionych sukcesu.

Analiza psychologiczna postaci i relacji międzyludzkich jest istotną częścią wywodu Loski, ale autor nie ogranicza się do niej, wzbogacając swój wywód o wątki sygnalizowane tytułami rozdziałów. I tak autor przekonująco dowodzi, że twórczości Mizoguchiego patronowała literatura różnego rodzaju i autoramentu; szczególne znaczenie przywiązuje do adaptacji powieści Kyoki Izumiego, na podstawie których powstały najciekawsze filmy wczesnego okresu twórczości reżysera: *Biała nica wodospadu* (1933) i *Osen – papierowy ptak* (1935) oraz Sosekiego Natsume. Mizoguchi sfilmował w 1935 r. jego *Polne maki*. Loska wypunktowuje dalej zainteresowanie reżysera literaturą europejską, którą twórca przenosi na ekran, transponując na realia japońskie. W 1935 r. powstaje *Oyuki jako Maria Panna* na podstawie *Baryłeczki* Guy de Maupassanta, w 1936 r. *Siostry z Gionu* – adaptacja powieści Aleksandra Kuprina *Jama*, rok później na motywach *Zmartwychwstania* Lwa Tołstoja realizuje *Zaulek miłości i nienawiści*. Wydawałoby się, że oryginały dzieli od rzeczywistości i mentalności japońskiej przepaść nie do przebycia, a jednak ich japońskie transpozycje wypadły przekonująco. Akcję *Oyuki* autor umieścił we wczesnym okresie Meiji, kiedy to krwawo stłumiony Bunt Satsumy w 1877 r. *przypieczętował ostateczny koniec obrońców feudalnego porządku i pogrzebał nadzieje na przywrócenie szogunatu* (s. 44). Natomiast postać *Baryłeczki* uległa podwojeniu, czyniąc zadość upodobaniu Mizoguchiego do przeciwstawiania sobie różnych typów kobiecych. *Oyuki* jest wierna, lojalna i skłonna do poświęceń, Okin egoistyczna i złośliwa, zdolna do zemsty i zbrodni.

Loska podkreślił szczególną rolę, jaką w ewolucji japońskiego melodramatu odegrało *Zmartwychwstanie* Tołstoja, którego przeróbka sceniczna ukazała się już na początku XX w., a w 1914 r. została sfilmowana przez Kiyomatsu Hosoyamę. Film Mizoguchiego również powstał na podstawie sztuki, ale odbiegał dość daleko od pierwowzoru literackiego. Natomiast *Siostry z Gionu* i *Elegia Naniwy* (według noweli Saburo Okady) zostały uznane powszechnie za pierwsze arcydzieła Mizoguchiego. Loska ceni je niezmiernie wysoko, ale arcydzielnosc przyznaje też wczesnym, niemym filmom reżysera – *Białej nici wodospadu* i *Osen*, dostrzegając w nich zapowiedzi indywidualnego stylu, który w pełni rozwinię się później.

W obu wspomnianych arcydziełach z lat 30. Loska dostrzega związki wyobraźni melodramatycznej z poszukiwaniem realizmu. Na przełomie lat 20. i 30. Mizoguchi był związany z kinem tendencyjnym. Sympatie lewicowe skłoniły go do współpracy z grupą Prokino zainspirowaną kinem i koncepcjami radzieckiej awangardy. Niemniej ani zaangażowanie polityczne, ani wrażliwość społeczna nie skłoniły go do rezygnacji z melodramatycznych wzorców. Zmiana kursu w polityce lat 30. położyła kres poczynaniom spod znaku kina tendencyjnego, a raczej spowodowała zwrot ku innemu rodzajowi tendencyjności – próbie tworzenia kina narodowego, propagującego nacjonalistyczną i militarystyczną orientację rządu.

Mizoguchi krótko był uwikłany w ten rodzaj działań. Szybko umknął w inną stronę, realizując filmy osadzone w innej epoce, często traktujące o życiu artystów.

*Mizoguchi wykorzystuje konwencje gatunkowe* – pisze Loska, eksplikując stosunek twórcy do melodramatu – *ale robi to w sposób przewrotny, gdyż podważa budowany przez nie system oczekiwań i rezygnuje z klasycznego uporządkowania materiału fabularnego. Wprowadzenie wątku równoległego w melodramacie hollywoodzkim służyło zazwyczaj pokazaniu reakcji bohaterów na wydarzenia, które znane już były widzowi, podczas gdy w filmach japońskiego reżysera kluczowe wskazówki narracyjne prezentowane są z opóźnieniem ze względu na konsekwentnie stosowaną strategię odwlekania oraz blokowania informacji wizualnych* (podkr. A. H.). *Mizoguchi zachęca widza do stawiania hipotez i wyciągania wniosków interpretacyjnych wyłącznie po to, by natychmiast je podważyć, co osiąga dzięki manipulacji stosunkami czasoprzestrzennymi (elipsy, fragmentaryczność narracji) oraz wprowadzaniu zaskakujących zwrotów akcji (...)* (s. 66).

Aczkolwiek ujęcie zaproponowane przez Loskę zmierza ku syntezie, niemniej w każdym z rozdziałów znajdziemy analizy filmów, które autor uznał za znaczące i wybitne. Tyle że z uwagi na wyeksponowaną w tytule problematykę są to analizy aspektowe, w których wprawdzie nie pominięto niczego, co istotne, ale wybrany motyw zostaje wyeksponowany na pierwszym miejscu. I tak na przykład w rozdziale 5. poświęconym kinu narodowemu mamy analizę *47 wiernych samurajów*, dla którego to filmu punktem wyjścia były autentyczne wydarzenia historyczne z lat 1701-1703. Stały się one podstawą narodowego mitu, a uzyskały wersję kanoniczną już w XVIII w. w sztuce bunraku zatytułowanej *Wzór liter, czyli skarbiec wiernych wasali*. Mizoguchi nie odwołał się wszelako do kanonu, lecz do współczesnej wersji scenicznej pióra Seika Mayamy. Przypomnijmy za Loską, że w ciągu trzech stuleci powstało ponad 200 powieści i sztuk będących opracowaniem tego wątku. Kino powraca do niego z uporczywą częstotliwością, toteż porównywanie wariantów byłoby czynnością, która w równym stopniu może pociągać, jak nużyć. W oczach Loski wartością tego filmu jest *niezwykły eksperyment formalny*, na który składają się ujęcie sekwencyjne, płynne ruchy kamery i wyrafinowana kompozycja plastyczna. Sprawy te Loska poddaje szczegółowemu oglądowi, rozpatrując je w kontekście kategorii estetyki japońskiej.

Im późniejsze filmy Loska bierze na warsztat, tym więcej znajduje okazji do refleksji nad ich stroną czysto artystyczną. Cykl filmów, które realizował Mizoguchi w latach 40., poświęcony artystom (część z tych dzieł zaginęła), nie prowadzi jednak autora monografii w stronę refleksji nad ewentualnością rozpatrywania ich w kategoriach autotematyzmu czy nawet autobiografizmu. Dylematy artysty są zawsze takie same, niezależnie od profesji, jaką uprawia. Ale zdaniem Loski formuła tego gatunku jest jeszcze jednym sposobem na rozwijanie melodramatycznej wyobraźni, a pierwszoplanowy charakter mają wybory moralne. Sztuka jest bowiem uwikłana z jednej strony w dyskurs miłosny, z drugiej w dyskurs władzy zagrażający wolności artystycznej.

Po zakończeniu II wojny światowej Mizoguchi nie zmienia obszaru swoich zainteresowań – nadal tworzy filmy poświęcone kobietom. Ale nim w pełni przemówi własnym głosem, daje się uwikłać w dyskurs feministyczny za sprawą współpracy z Kaneto Shindo, wówczas młodym scenarzystą. Nietrudno zauważyć, choć Loska nie eksponuje tego wątku, że „zmiana kierunku wiatru” spowodowana przez wy-

darzenia polityczne skłania twórcę do zaangażowania, które z natury chyba było mu obce, bowiem szybko strząsał z siebie lewicowość, pravicowość, nacjonalizm, przymusową demokratyzację, by zajmować się tym, czym żył naprawdę. W latach 50. trzykrotnie wraca do tematu losu gejsz i prostytutek, tworząc *Muzyków z Gionu*, *Naznaczoną* i *Ulicę hańby*, gdzie realistyczne obrazowanie harmonijnie łączy się z konwencją melodramatu.

W późnej twórczości Mizoguchiego, gdy jego czołowymi osiągnięciami były przede wszystkim adaptacje literatury, Loska wyodrębnia dwa nurty: pierwszy oddaje krytyczne spojrzenie reżysera na współczesną rzeczywistość i nostalgię za utraconą przeszłością, natomiast drugi łączy perspektywę historyczną i współczesną. I tutaj dominuje melodramat, lecz w najbardziej wysublimowanej postaci. Filmy te odzwierciedlają *napięcia między rozpadem dotychczasowych wartości a potrzebą ustanowienia nowego ładu moralnego* (s. 124).

Loska stara się przede wszystkim odsłonić, i to mu się udaje, sposób, w jaki Mizoguchi środkami czysto filmowymi oddaje nie tylko ducha i klimat, ale i językową urodę oryginałów literackich. Te późne arcydzieła przyniosły Mizoguchiemu najwięcej wyróżnień i sukcesów, ale – podkreśla Loska – są one przykładem stylu ukształtowanego znacznie wcześniej. Autor dostrzega w nich nie nowatorstwo, lecz raczej osiągnięcie doskonałej harmonii. Takie jest *Życie Oharu*, *Opowieści księżycowe* czy *Ukrzyżowani kochankowie*. Tu wyobraźnia melodramatyczna przybiera wymiar tragiczny.

*Niezaprzeczalnym walorem dzieł japońskiego mistrza – konkluduje Loska – pozostaje ich związek ze współczesnością – nawet wówczas, gdy opowiada o zamierchłej przeszłości. Mizoguchi przekonuje, że kino może być jednocześnie narzędziem krytycznej analizy, jak i wypowiedzią artystyczną współtworzącą świadomość społeczną, a nawet wyrazem pamięci zbiorowej. Posługując się melodramatycznymi strukturami, przedstawia mechanizmy zależności, wylanianie się nowoczesnego porządku, narodziny demokracji oraz negatywne skutki działania systemu kapitalistycznego* (s. 171).

Wspomniałam już o tym, że Loska przywołuje rozliczną i różnorodną literaturę przedmiotu. Pełni ona też rozmaite funkcje, służąc bądź jako źródło wiedzy o zaginionych filmach, bądź znacznie częściej jako inspiracja do polemik, bądź tło, na którym autor rozwija własne koncepcje. Skądinąd jednak przypisy sygnalizują nie tylko odwołania do konkretnych autorów i pozycji, z których Loska aktualnie korzysta, lecz stanowią cenne źródło dodatkowej wiedzy. Strategia autorska Loski, z uwagi na sygnalizowany już syntetyczny charakter jego książki, polega na dokonywaniu wyborów. Jedne filmy i zagadnienia traktuje w sposób pełny i wyczerpujący, inne – sygnalizuje; tematy główne siłą rzeczy pociągną za sobą konieczność wprowadzenia licznych wątków ubocznych, dla których brak miejsca. Sposób potraktowania odsyła informuje czytelnika, kto i gdzie owe sprawy tu pominięte bądź uboczne opracował w sposób wyczerpujący, bądź też jak szukać tekstów wobec tej książki polemicznych. Sądzę, że każdy miłośnik kina Mizoguchiego (czy też w ogóle miłośnik kina japońskiego) znajdzie w książce Loski wszystko, czego potrzebuje.

ALICJA HELMAN

Krzysztof Loska, *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.