

# Prostota i naturalność

Przestrzeń prywatna i przestrzeń publiczna  
w filmach Mizoguchiego i Ozu

KRZYSZTOF LOSKA

Donald Richie i Noël Burch, autorzy klasycznych opracowań na temat japońskiej sztuki filmowej, próbowali uchwycić jej specyficzne właściwości oraz wskazać składniki, które ją odróżniają od kinematografii amerykańskiej<sup>1</sup>. Unikając esencjonalizmu i stereotypowych wyobrażeń, zakorzenionych w orientalistycznym podejściu, można zwrócić uwagę na wpływ tradycyjnej estetyki na twórczość najwybitniejszych reżyserów japońskich, Kenji Mizoguchiego i Yasujirō Ozu. Nie chodzi przy tym o poszukiwanie metaforycznych skojarzeń lub subiektywnych odniesień, ale o obecność określonych zasad na poziomie *mise en scène*, w sposobach konstruowania przestrzeni i kompozycji plastycznej kadru, do pewnego stopnia uwarunkowanych przez scenografię i ikonografię.

Pisząc o inscenizacji, można zauważyć, że czynnikiem determinującym naturę obrazu filmowego w dziełach obu reżyserów – rozgrywających się zarówno w czasach historycznych (*jidaigeki*), jak i współczesnych (*gendaigeki*) – jest specyficzna architektura wnętrza, całkowicie różna od europejskiej, modułarna w charakterze, cechująca się wyrafinowaną prostotą. Odmienność ta dotyczy zarówno przestrzeni prywatnej, jak i publicznej. Tradycyjny dom japoński był pozbawiony ścian oddzielających poszczególne pomieszczenia, konstrukcję nośną oparto bowiem na belkach i filarach podtrzymujących strop. Jako budulca używano drewna, najczęściej cedrowego, ale wykorzystywano także glinę i dachówkę ceramiczną. Układ domu, wzorowany na samurajskich rezydencjach, został przejęty przez mieszczaństwo i pozostawał niezmienny aż do połowy ubiegłego wieku, jedynie budynki użyteczności publicznej powstawały pod wpływem zachodnich koncepcji architektonicznych.

Dla wielu pokoleń Japończyków wzorem doskonałości i dobrego smaku była cesarska willa Katsura, w której doszukiwano się ucieleśnienia klasycznych kategorii estetycznych – *wabi* i *sabi*. Pierwsza z nich sugeruje smutek, starzenie się i poczucie opuszczenia, ale zarazem zakłada zgodę na przemijanie oraz miłość do rzeczy starych i wyblakłych. Drugie pojęcie wydaje się pokrewne znaczeniowo – również wskazuje na samotność i poczucie rezygnacji – różnica między nimi polega jednak na tym, że „*sabi*” *odnosi się do zewnętrznych przejawów piękna i jego odczuwania*, „*wabi*” *dotyczy bardziej człowieka i stylu jego życia*<sup>2</sup>. *Jeśli zwolennik „sabi” wzrusza się, lecz nie rozpacza, widząc opadające kwiaty lub więdnące liście, to jednocześnie odnajduje w tych przyrodniczych zdarzeniach ukojenie i spokój ducha. Woli bowiem spłowiałe niż intensywne barwy*<sup>3</sup>. W *wabi* liczy się przede wszystkim szczerść, która nie sprowadza się bynajmniej do postawy psychologicznej, jest raczej *spontanicznym przejawem prawdziwej natury człowieka*<sup>4</sup>, wy-

razem autentyczności uczucia i prawdy rzeczy (*makoto*). Ubóstwo nie ma w tradycji buddyjskiej konotacji negatywnych, gdyż niedostatek materialny przyczynia się do duchowej wolności. *Wabi* to piękno bezpretensjonalne, pochwała powściągliwości i skromności (*shisso*), których najlepszym wyrazem są naczynia używane do ceremonii herbaty – niedoskonałe, o nieregularnych kształtach i pozbawione zdobień.

Przykładem umiaru i prostoty jest styl pawilonów herbacianych, znany jako *sakiya*, oraz szereg czynności towarzyszących picciu herbaty, co po mistrzowsku uchwycił Ozu w początkowych scenach *Późnej wiosny* (*Banshun*, 1949), w których przedstawił główną bohaterkę, Noriko (Setsuko Hara), jako ucieleśnienie piękna i skromności. Widzimy ją w towarzystwie innych kobiet ubranych w odświętne kimona, pogrążoną w kontemplacyjnym nastroju, oczekującą na rozpoczęcie ceremonii. Kolejne czynności wydają się sformalizowane, ale jednocześnie naturalne – przygotowanie herbaty nie odbywa się bowiem w pośpiechu, ma wprowadzić osobę pijącą w stan duchowego wyciszenia i harmonii z naturą. Wszystko to stwarza osobny świat, odbywa się w wydzielonym pomieszczeniu pozbawionym zbędnych ozdób i mebli. Film Ozu zawiera wiele innych odniesień do klasycznej estetyki japońskiej, zwłaszcza do historycznych zabytków architektury, o czym świadczą sceny rozgrywane się w pobliżu kompleksu świątynnego Kiyomizudera czy u stóp kamiennego ogrodu zen przy świątyni Ryōanji w Kioto.

Po sekwencji w pawilonie herbacianym następuje scena w domu rodzinnym Noriko, przepięknie położonym w Kamakurze, małej miejscowości nieopodal Tokio, zamieszkaney przez artystów i uczonych, w której znajdują się liczne obiekty sakralne, zarówno buddyjskie, jak i sintoistyczne. Elementy ikonograficzne ponownie służą zdefiniowaniu „japońskości”, ukazaniu relacji między tradycją i nowoczesnością, jako że akcja *Późnej wiosny* jest osadzona w okresie powojennym w czasach okupacji amerykańskiej, a więc przyspieszonego procesu modernizacji życia codziennego. Ucieleśnieniem klasycznych wartości jest Somiya (Chishū Ryū), ojciec bohaterki, wielbiciel teatru *nō*, ale przeszłość symbolizują również wnętrza domu urzędzonego zgodnie z japońskim smakiem, z szeregiem ruchomych elementów wypełniających przestrzeń, w rodzaju ścianek działowych *shōji*, wyklejonych papierem ryżowym (*washi*), które pełnią jednocześnie funkcję okien, oraz drzwi *fusuma*. Te ostatnie są cięższe i wyłącznie przesuwne, ich szkielet konstrukcyjny jest pokryty nieprzezroczystym papierem. Drewniana podłoga jest wyłożona słomianymi matami *tatami*, które chronią przed wilgocią i zapewniają wentylację, mieszkańcy siedzą na poduszkach (*zabuton*) w pobliżu źródła światła, bo w mieszkaniach panuje półmrok.

Ojciec Noriko zajmuje zazwyczaj miejsce przy niskim stoliku do pisania zwanym *shoin*, od którego pochodzi nazwa stylu architektonicznego z przełomu XV i XVI w. Wyposażenie pokoju jest skromne i oszczędne, nie rozprasza ani nie przytłacza, świadczy o harmonii człowieka z otoczeniem. Zewnętrzny korytarz umożliwia dostęp do większości pomieszczeń, a jego zygzakowaty kształt przypomina ludzką ścieżkę życia, która nigdy nie jest linią prostą<sup>5</sup>. Ozu wielokrotnie pokazuje chwile, w których Noriko wraca do domu, dzięki czemu można zobaczyć charakterystyczną cechę konstrukcyjną japońskich rezydencji – także współczesnych – a mianowicie różnicę poziomów między pomieszczeniami mieszkalnymi a przedsiönkiem (*genkan*), położonym nieco niżej w stosunku do podłogi pokoju. Przed-

sionek jest przestrzenią pośrednią, ani wewnętrzną, ani zewnętrzną, wykonano go z innych materiałów (nie używa się drewna jako budulca, nie kładzie *tatami*) i to w nim goście zawsze zdejmują obuwie <sup>6</sup>.

Ścianki w domu Noriko są zazwyczaj rozsunięte, otwarte na sąsiednie pokoje i korytarz, przez co każdy element wydaje się elastyczny i wielofunkcyjny – *jest to przestrzeń ruchoma, dynamiczna, podlegająca nieustannemu procesowi przemiany* <sup>7</sup>. Tradycyjny pokój daje się swobodnie przekształcić w inne pomieszczenie, za dnia może służyć jako jadalnia, pracownia lub bawialnia, wieczorem zaś pełnić funkcję sypialni. Przestrzeń domowa jest tymczasowa i japoński styl życia oddaje także jej rozumienie, sugerując przemijalność (*mujō*) i nietrwałość.

Pogodzenie się z kruchością ludzkiego istnienia przenika całą twórczość japońskiego reżysera. Sugestię płynności życia zawierają już tytuły filmów – *Opowieść o trzcinie na wietrze* (*Ukigusa monogatari*, 1934) czy *Tokijski zmrok* (*Tōkyō boshoku*, 1957) – wyrażające upodobanie do tego, co ulotne. *Wyciszenie, wsluchanie się i wpatrzenie w świat to strategie artystyczne Ozu* <sup>8</sup>. W jego filmach krytycy widzieli ucieleśnienie stylu transcendentalnego, który charakteryzuje się swoistą poetyzacją życia codziennego przy jednoczesnym zachowaniu dystansu wobec postaci, a także konsekwentnym pomijaniu dramatycznych wydarzeń <sup>9</sup>. Estetyczny minimalizm, którego patronem jest Yasujirō Ozu, wypływa nie tylko ze świadomego ograniczenia środków wyrazu, ale także z prostoty (*shitsuboku*) i skromności (*shisso*) japońskich wnętrz.

Warto zauważyć, że tradycyjny dom ma konstrukcję szkieletową i jest zaprojektowany na planie horyzontalnym, dzięki czemu przypomina *zbiór przestrzeni o tej samej wartości. (...) Tak więc przejście z jednego pomieszczenia do drugiego to przejście między równymi przestrzeniami; albo stapiają się one ze sobą, albo jeśli pozostają rozdzielone, nie współzawodniczą ze sobą; przestrzeń pomimo elastyczności i podzielności pozostaje w równowadze i bezruchu* <sup>10</sup>. O ile mieszkanie Noriko stanowi próbę pogodzenia tradycji z wymogami nowoczesności – jako że pokój na piętrze został urządzony w zachodnim stylu – o tyle dom pani Ōyu (Kinuyo Tanaka), tytułowej bohaterki filmu Kenji Mizoguchiego (*Ōyu sama*, 1951), jest przykładem funkcjonowania wzorców architektonicznych zaczerpniętych z przeszłości. Przekonują o tym sceny rozgrywane się w rodowej posiadłości zmarłego męża Ōyu, a zwłaszcza sekwencja popisowego występu bohaterki grającej na *koto* dla gości zgromadzonych w małym salonie i sąsiednich pomieszczeniach.

Układ przestrzenny japońskiej rezydencji przypomina, że nie istnieje nic stałego, wszystko można swobodnie kształtować, zależnie od potrzeb. Nie ma też wyraźnego podziału na wewnątrz i zewnątrz, gdyż ścianki działowe są otwarte szeroko od podłogi do sufitu, dzięki czemu można podziwiać ogród, który staje się przedłużeniem przestrzeni domowej. Przy wyjątkowych okazjach lub wizytach ważnych gości otwiera się główne wejście, które na co dzień pozostaje zamknięte, gdyż domownicy korzystają z bocznych drzwi. Od strony południowej zazwyczaj jest budowana weranda (*engawa*) osłonięta drewnianymi panelami, które są rozsuwane każdego ranka. W ten sposób mieszkańcy mają ciągły kontakt z przyrodą, a przydomowe ogródki przez długie wieki zapewniały im rozrywkę i pozwalały na chwile skupienia. Zgodnie z klasycznymi ideałami piękna architektura i natura powinny tworzyć jedność, łączyć *czystość linii, prostotę, ornamentację, harmonijne wtopienie budynków w tło ogrodu i stawów, a także zmienność przestrzeni uzyski-*



*Późna wiosna*, reż. Yasujirō Ozu (1949)

waną dzięki łatwym do usunięcia przepierzeniom, które zawsze będą źródłem estetycznego zachwytu<sup>11</sup>. Mizoguchiemu w *Pani Ōyu* udało się pokazać ów związek między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, gdyż rezydencja bohaterki, urządzona z niezwykle smakiem, zazwyczaj pozostaje otwarta na otaczający ją ogród, który domownicy mogą podziwiać przez rozsunięte ściany.

Poszukiwanie naturalności i prostoty jest odzwierciedleniem głębszych zasad filozoficznych i moralnych społeczeństwa japońskiego. Prostota łączy się z surowością i samoograniczeniem, toteż celem wszelkiej działalności (także twórczej) – podobnie jak medytacji – jest doprowadzenie umysłu do stanu pustki, który można osiągnąć wyłącznie przez umiar i wyciszenie. Należy sobie uświadomić, że w tradycji buddyjskiej pustka (*kū*) nie jest negacją, ale nadaje kształt dziełu, co znajduje odzwierciedlenie w zasadzie głoszącej, że *forma jest „pustką”* („*shiki soku ze kū*”), a *„pustka” jest formą* („*kū soku ze shiki*”) <sup>12</sup>. Bardzo często w malarstwie zenistycznym pojawia się znak *mu*, czyli „nicłość” – pojęcie istotne nie tylko w buddyzmie, ale i w taoizmie.

Innym sposobem na wyrażenie nicości przez artystów było pozostawianie pustych miejsc (*yohaku*) tworzących przestrzeń dla odbiorcy. Chodzi tu jednocześnie o zaproszenie do dopełnienia obrazu, jak i wciągnięcie widza w „pustkę”, dzięki czemu będzie mógł on poznać prawdziwą istotę rzeczy, czyli osiągnąć oświecenie, rozumiane jako przewyciężenie indywidualnej świadomości. Najlepszym przedstawieniem owej nicości, a zarazem ucieleśnieniem buddyjskich ideałów estetycznych wydaje się kamienny ogród przy świątyni Ryōanji, którą odwiedza ojciec Noriko w towarzystwie przyjaciela, Onodery (Masao Mishima), podczas wycieczki do Kioto. *Jest to prostokątna przestrzeń wysypana białym piaskiem, z którego po-*

*jedynco lub w grupach wystaje piętnaście glazów, będąca ponoć wyobrażeniem oceanu i wylaniających się z niego wysp*<sup>13</sup>. Dla jednych ogród ten jest tworem abstrakcyjnym, którego znaczenia nie sposób opisać słowami, zaś dla innych pozostaje miejscem medytacyjnym, pozwalającym na kontemplację „pustki”, bramą prowadzącą do oświecenia.

Wrażenie pustki w japońskich wnętrzach wynika z odmiennego postrzegania przestrzeni, w której ważne jest to, co pomiędzy. *Ten, kto patrzy, widzi kamienie, lecz ten, kto postrzega, widzi przestrzeń pomiędzy kamieniami, które nazwane są „ma”*<sup>14</sup>. Podobną funkcję pełnią puste kadry i ujęcia przejściowe w filmach Yasujiro Ozu, które nie dostarczają widzowi żadnych wskazówek narracyjnych. Twórca *Późnej wiosny* pokazywał w nich obrazy sugerujące przejściowość – na przykład korytarze – oraz przywoływał charakterystyczne elementy pejzażu, niekoniecznie związane ze scenariem wydarzeń (widok góry lub rzeki). *Opuszczone przez człowieka krajobrazy pojawiają się bez zapośredniczenia w oczach bohaterów*<sup>15</sup>, sytuują się niejako poza diegezę. W centrum uwagi nieoczekiwanie znajdują się obiekty pozornie nieistotne – jak imbryk, latarnia, waza czy lustro – tworząc napięcie między tym, co obecne, a tym, co nieobecne w kadrze, między materią nieożywioną a światem ludzi. Ujęcie przejściowe pełni więc rolę interwału, określanego w tradycji zen jako *ma* – pauza albo luka. W ten sposób powstaje sugestia, że między dwoma sąsiadującymi ujęciami istnieje zasadnicza nieciągłość, która musi zostać przez odbiorcę wypełniona znaczeniem.

Nie tylko wnętrza tradycyjnych domów służą jako narzędzia kompozycji plastycznej kadru i definiowania tożsamości japońskiej; podobną funkcję pełnią również budynki teatralne, w których rozgrywa się akcja kilku scen z filmów omawianych reżyserów. W tym kontekście na uwagę zasługują dwa dzieła, wspomniana już wcześniej *Późna wiosna* Yasujiro Ozu oraz *Opowieść o późnych chryzantemach* (*Zangiku monogatari*, 1939) Kenji Mizoguchiego. W pierwszym z filmów pojawia się dziewięćminutowa sekwencja, w której para bohaterów ogląda przedstawienie teatru nō. Reżyserowi nie chodzi wyłącznie o pokazanie ich przywiązania do tradycyjnych wartości estetycznych, treść sztuki *Kakitsubata* (*Duch irysowych kwiatów*) koresponduje bowiem z wydarzeniami fabularnymi, tworzy swoisty kontrapunkt dla dwuznacznej, choć pobawionej podtekstów erotycznych, relacji ojca i córki.

Przedmiotem rozważań nie jest jednak ukryta symbolika filmu, ale konstrukcja przestrzeni diegetycznej, zaś w tym przypadku posłużenie się przez twórcę specyficznym układem wnętrza w klasycznym teatrze japońskim. Ozu pozwala widzowi nie tylko delektować się niepowtarzalnym pięknem spektaklu, ale również wyjątkowym kształtem i doskonałymi proporcjami sceny zbudowanej z drewna cyprysowego. Scenografia jest przykładem oszczędności i prostoty, jako że jedynym tłem dla aktora pozostaje drewniana ściana ozdobiona namalowaną sosną (*matsubame*). Przestrzeń sceniczna odzwierciedla kosmiczny ład, wznosi się na wysokości jednego metra nad poziomem widowni, składa się ze sceny głównej (*honbutai*) i pomostu (*hashigakari*) usytuowanego po lewej stronie, nad którym wisi okap. Po prawej stronie sceny tylnej (*atoza*) znajdują się niewielkie drzwi (*kiridoguchi*), przeznaczone dla członków chóru (*ji-utai*) i asystentów scenicznych (*kōken*), ozdobione namalowanymi bambusami. Chórzyści – może ich być od czterech do dwunastu – zajmują miejsce na scenie bocznej (*wakiza*), która przylega z prawej strony do sceny głównej (co dokładnie pokazuje Ozu). Muzycy i ak-



torzy wychodzą z garderoby (*gakuya*) położonej po przeciwnej stronie, gdzie znajduje się niewidoczna dla publiczności i osłonięta kurtyną (*agemaku*) sala zwierciadlana (*kagami no ma*)<sup>16</sup>.

Nad sceną właściwą wznosi się dach wsparty na czterech kolumnach (*hashira*) – to na tym obszarze, na planie kwadratu o powierzchni trzydziestu metrów, rozgrywają się wszystkie wydarzenia fabularne. Pod drewnianą podłogą umieszcza się zwykle kilka pustych glinianych dzbanów poprawiających akustykę pomieszczenia, zaś kolumny wyznaczają miejsca, w których zatrzymuje się aktor podczas popisowego występu. Scenę tylną zajmuje natomiast zespół muzyczny – wykonawcy siedzą na składanych stołeczkach i grają na dużych i małych bębenkach oraz flecie. Długi na dziesięć metrów pomost jest zwykle wyłączony z akcji i wyznacza strefę graniczną, odróżniającą *sacrum* od *profanum*<sup>17</sup>.

Widownia znajduje się po stronie *profanum* i od sceny oddziela ją pasmo drobnego żwiru. W dawnych czasach publiczność zajmowała miejsce dookoła sceny, pozostawiając jedynie fragment pustej przestrzeni na wprost we współczesnych budynkach teatralnych zrezygnowano z tego układu i przyjęto model zachodni. W średniowieczu przedstawienia odbywały się na otwartym powietrzu, jednak od kilku stuleci scena znajduje się wewnątrz gmachu, toteż wiele elementów tradycyjnej konstrukcji – *spadzisty dach, wąski pas pokryty żwirem wzdłuż podstawy sceny i pomostu, schodki ze sceny na widownię dziś nie używane – straciło pierwotne funkcje praktyczne, ale tworzy efekty dekoracyjne*<sup>18</sup>. Ozu podkreśla bliskość sceny i widowni, zaś sam spektakl pokazuje z punktu widzenia ojca i córki, skupia się przy tym w równej mierze na grze aktorów i recytacji chórzystów, jak na emocjach widocznych na twarzach pary bohaterów.

Charakter całkowicie odmienny mają przedstawienia kabuki, łatwiejsze w odbiorze, niewymagające takiego skupienia i pierwotnie adresowane do innej publiczności – nie dworskiej, lecz mieszczańskiej. Wizyta w takim teatrze przypominała raczej wydarzenie towarzyskie, była związana z rozrywką i odpoczynkiem po pracy, dlatego też podczas spektaklu panował gwar, a widzowie chętnie reagowali okrzykami zachwyty na popisowe występy ulubionych wykonawców. *Organizacja przestrzeni wewnątrz tych teatrów sprzyjała rodzinnej atmosferze panującej podczas przedstawienia i wpływała na poczucie bliskości widza z aktorem*<sup>19</sup>. Parter był przeznaczony dla uboższej publiczności, zamożniejsi zajmowali miejsca w łóżach bocznych, zwłaszcza po prawej stronie, z której najlepiej widać scenę i pomost. W starych teatrach nie było krzesel, siedziało się na poduszkach (*zabuton*) położonych bezpośrednio na podłodze, przestrzeń na parterze była podzielona na ciasne, cztero- lub sześciuosobowe boksy, w których nie tylko delectowano się sztuką, ale jedzono, pito i rozmawiano.

Specyfikę przestrzeni scenicznej i niepowtarzalny charakter widowiska w doskonały sposób uchwycił Kenji Mizoguchi w *Opowieści o późnych chryzantemach*. Film rozgrywa się w środowisku aktorów kabuki i to świat teatru określa jego tematykę, o czym przekonują pierwsze ujęcia przedstawiające garderobę oraz scenę, na której trwa spektakl z udziałem młodego Kikunosuke (Shōtarō Hanayagi), przybranego syna wielkiego aktora Kikugorō Onoe V (Gonjūrō Kawarasaki). Niestety, występ okazuje się nieudany, za kulisami członkowie zespołu wyśmiewają się z debiutanta, zaś ojciec otwarcie mówi o braku talentu jedynie zakochana w nim Otoku (Kakuo Mori) wierzy w jego zdolności aktorskie.

Na sekwencję początkową składa się sześć ujęć przedstawiających fragmenty ze sławnej sztuki *Tōkaidō Yotsuya kaidan* (*Opowieść o duchach z Yotsuya*) napisanej w 1825 r. przez Nanboku Tsuruyę (1755-1829). Występ jest sprawdzianem umiejętności aktorskich młodego Kikunosuke, który zgodnie z tradycją kabuki odgrywa kilka różnych ról. Całość, zbudowana symetrycznie, została podzielona na trzy ujęcia nakręcone w planach średnich – skupione na postaciach aktorów – oraz trzy pokazujące scenę ze znacznej odległości. Wybór tekstu dramatu nie był przypadkowy, gdyż zapowiadał podstawowe tematy filmu, zwłaszcza problem wierności oraz sprzeczności między powinnościami (*giri*) i uczuciami (*ninjō*), a także dominujący sposób prezentacji, w którym wszystko jest podporządkowane napięciu między płaszczyzną wertykalną a horyzontalną<sup>20</sup>.

W drugiej sekwencji Mizoguchi wykorzystał sztukę Juraia Takarady (1740-1796), należąca do gatunku dramatów tanecznych (*shosagoto*), by pokazać, że główny bohater rozwinął swoje umiejętności i może wystąpić w rodzinnym mieście. Tym razem wszystko rozpoczyna się od ujęcia z końca sali i spojrzenia na scenę teatralną z góry, zaś całość przedstawienia przerywają wstawki pokazujące członków rodziny, którzy zza kulis przyglądają się występowi. Zmieniające się punkty widzenia pozwalają na zbudowanie przestrzeni kolistej, charakterystycznej dla japońskiego kina. Ostatnia sekwencja sceniczna, złożona z jedenastu ujęć, wyróżnia się jednością czasoprzestrzenną, dzięki czemu popisowy występ Kikunosuke w tańcu lwa (wywodzący się z teatru *nō*) mógł być zaprezentowany w całości. Reżyser odbiera jednak widzowi przyjemność delektowania się spektaklem, gdyż pokazuje go ze znacznej odległości, podczas gdy w kabuki liczyła się bliskość aktorów i publiczności.

Kluczowe fragmenty rozgrywane się w teatrze pozwoliły Mizoguchiemu na zaprezentowanie natury widowiska i wykorzystanie wnętrza do zbudowania przestrzeni diegetycznej dzieła filmowego. Scena kabuki składa się z wielu elementów odróżniających ją od teatru *nō*, między innymi zapadni, sceny obrotowej i wyciągów, dzięki którym można pokazać efektowne pojedynki w sztukach historycznych (*jidaimono*) albo zasugerować obecność istot nadprzyrodzonych (jak w *Opowieści o duchach z Yotsuya*). Z lewej strony znajduje się szeroki pomost (*hanamichi*, czyli „droga kwiatów”), po którym poruszają się aktorzy pierwszoplanowi i gdzie są pokazywane kulminacyjne sceny przedstawienia. Przekonuje o tym druga sekwencja teatralna z *Opowieści o późnych chryzantemach*, w której Kikunosuke występuje w głównej roli kobiecej – jako *onnagata*. Bohater, przechodząc po pomoście w stronę sceny głównej, zatrzymuje się w określonych punktach i zastyga w efektywnych pozach, wzbudzając tym zachwyt publiczności. *Kiedy aktor pojawia się na „hanamichi”, zanika dystans między nim a publicznością. Chodząc po nim nad głowami widzów, sprawia, że przestają oni być wyłącznie obserwatorami, a zaczynają współtworzyć przedstawienie. Wypowiadając kwestie, stwarza wrażenie, jakby wyjęto je z ust siedzącej obok osoby. Widz jest bowiem wtłoczony w przestrzeń sceniczną*<sup>21</sup>.

W przeciwieństwie do teatru *nō* w kabuki używa się kurtyny oddzielającej scenę od widowni oraz znacznie bogatszych dekoracji i większej liczby rekwizytów. Nie widać natomiast zespołu muzycznego, który jest ukryty po lewej stronie sceny w specjalnym pomieszczeniu (*geza*) zasłoniętym bambusowymi żaluzjami. Na scenie właściwej wydzielono jedynie miejsce dla kantora (*gidayū*) i towarzyszącego

mu muzyka grającego na samisenie. Nieco zmienione ustawienie pojawia się w spektaklach tanecznych, co widać na przykład w ostatniej teatralnej sekwencji z filmu Mizoguchiego, jako że aktorom towarzyszy liczny zespół wykonawców znajdujący się na specjalnym podium (*hinandan*), podobnie jak w teatrze nō.

Teatr kabuki – obok nō, ogrodów zen, kaligrafii i klasycznego malarstwa tuzem – symbolizował wspaniałą przeszłość, którą przywoływali Mizoguchi i Ozu, chcąc podkreślić związek terażniejszości z tradycją, a równocześnie pragnąc uchronić rodzimą kulturę przed zgubnym wpływem zachodniej sztuki odciskającej piętno na innych formach dramatycznych (m.in. teatrze *shinpa* i *shingeki*). Odwołanie się do dziedzictwa narodowego, czyli tego wszystkiego, co uchodziło za uświęcone, miało wyrazić pewien ideał estetyczny oraz potwierdzić obecność odwiecznych wartości. W *Późnej wiosnie* uderza ekspozowanie japońskości widoczne zarówno w elementach krajobrazu (ogrody), architekturze (pagody), sztuce (teatr nō), jak i w życiu codziennym (w ceremonii herbaty i wystroju wnętrz). Świadomość upływającego czasu przyczynia się do powstania nostalgicznej perspektywy, jaką przyjmują profesor Somiya i jego córka, ale nie znaczy to, że bohaterowie odwracają się od świata. Zasadnicze przesłanie tego filmu nie jest konserwatywne, twórca zachęca bowiem widzów do pogodzenia się z nieuchronnością zmian, wyraża przekonanie, że przeszłość może być uzgodniona z terażniejszością, że demokracja nie stoi w sprzeczności z wartościami duchowymi<sup>22</sup>.

Podobny punkt widzenia przyjmuje w swoich powojennych filmach Kenji Mizoguchi, z tą wszak różnicą, że przeważa w nich nastrój nostalgii i smutku, tęsknoty za utraconą przeszłością oraz poczucie przemijalności wszystkiego. Obaj reżyserzy wykorzystują architekturę wnętrz nie tylko w celu przywołania tradycji, ale do zbudowania przestrzeni wewnątrz kadrowej. Przesuwne ścianki, parawany i kolumny służą jako naturalne elementy kompozycji, dzielą obraz horyzontalnie i wertykalnie, pozwalają na wprowadzenie dodatkowych ram, dzięki którym można ograniczyć pole percepcyjne lub skierować uwagę widza w pożądaną stronę. W japońskich pomieszczeniach panuje półmrok, światło jest przymglone i rozproszone, bo *życie w otoczeniu nazbyt jasnych przedmiotów nie sprzyja na ogół dobremu samopoczuciu*<sup>23</sup>.

W tradycyjnie budowanych domach unika się górnego oświetlenia, przeważają raczej małe lampy osłonięte papierowymi abażurami, przypominające z wyglądu lampiony, z rzadka ciemność rozpraszana jest światłem świecy, która rzuca cień na przedmioty i postacię znajdujące się wewnątrz. *Ponieważ poczucie piękna wyrasta z realnego życia, naszym zamieszkującym mroczne pomieszczenia przodkom nie pozostało nic innego, jak odnaleźć piękno w półmroku, a w końcu sprawić, aby temu pięknu służył. I tak rzeczywiście doszło do tego, że dziś piękno japońskiego pokoju to nic innego jak gra odcieni półmroku o różnej intensywności. (...) Białe światło odbite od ogrodu sączy się przez papier, którym wyklejone są ścianki „shōji” i, jakby ukradkiem, przenika do pokoju. I nic – według nas – nie dodaje bardziej urody naszym domom jak owo niebezpieczne, tępe światło*<sup>24</sup>.

KRZYSZTOF LOSKA



- <sup>1</sup> D. Richie, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, Anchor Books, New York 1971; N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979.
- <sup>2</sup> B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska*, Universitas, Kraków 2009, s. 67.
- <sup>3</sup> M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1994, s. 259. Donald Richie, jeden z pierwszych badaczy twórczości Ozu, analizując ostatnie sceny *Późnej wiosny*, zwrócił uwagę na obecność *sabi* i *wabi* jako wyróżników estetyki tego reżysera.
- <sup>4</sup> A. Kozyra, *Estetyka zen*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010, s. 369.
- <sup>5</sup> Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. D. Juruś, w: *Estetyka japońska*, tom 1. *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2005, s. 210.
- <sup>6</sup> Por. B. Kubiak Ho-Chi, dz. cyt., s. 173.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 171.
- <sup>8</sup> A. Pierzchała, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przeżycona*, Universitas, Kraków 2005, s. 62.
- <sup>9</sup> Pojęcie stylu transcendentnego wprowadził Paul Schrader w książce *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972.
- <sup>10</sup> H. Engel, *The Japanese House*, Tokyo 1964, s. 249, cyt. za: Ching-Yu Chang, dz. cyt., s. 210.
- <sup>11</sup> P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komołowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 177.
- <sup>12</sup> A. Kozyra, dz. cyt., s. 209.
- <sup>13</sup> P. Varley, dz. cyt., s. 136.
- <sup>14</sup> Ching-Yu Chang, dz. cyt., s. 209.
- <sup>15</sup> A. Pierzchała, dz. cyt., s. 64.
- <sup>16</sup> Szczegółowy opis wyglądu sceny oraz obszerną charakterystykę poszczególnych elementów konstrukcyjnych można znaleźć w książce Estery Żeromskiej *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, tom 1, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010, s. 281-287.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 284-285.
- <sup>18</sup> M. Melanowicz, dz. cyt., s. 317.
- <sup>19</sup> E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, tom 2, dz. cyt., s. 43.
- <sup>20</sup> Na szczególne znaczenie linii wertykalnych zwrócił uwagę Robert Cohen (*Textual Poetics in the Films of Kenji Mizoguchi: A structural Semiotics of Japanese Narrative*, University of California, Los Angeles 1983, s. 328) – to one od pierwszych ujęć tworzą filmową *mise en scène*, przede wszystkim dzięki kamerze poruszającej się z góry do dołu, zapowiadającej upadek bohaterów, ale także częstemu przywoływaniu motywu schodów, które symbolizują hierarchiczną strukturę rodziny aktorskiej. Linda C. Ehrlich odczytuje znaczenie schodów nie tylko w kontekście stylistycznym, ale i fabularnym, zauważa bowiem, że pojawiają się one w scenach o szczególnym ładunku emocjonalnym i zwykle wskazują na udrękę lub ponizenie bohatera. Por. L. C. Ehrlich, *The Artist's Desire: Eight Films of Mizoguchi Kenji*, University of Hawai'i, Honolulu 1989, s. 160 (niepublikowana rozprawa doktorska).
- <sup>21</sup> E. Żeromska, dz. cyt., s. 74.
- <sup>22</sup> Zob. D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 307. Interesujące odczytanie *Późnej wiosny* w kontekście okupacji amerykańskiej oraz przeobrażeń związanych z drugą fazą modernizacji społeczeństwa japońskiego, emancypacją i demokratyzacją życia przedstawia Alastair Phillips w tekście *Pictures of the Past in the Present: Modernity, Femininity and Stardom in the Postwar Films of Ozu Yasujiro*, w: *Screening World Cinema*, red. C. Grant, A. Kuhn, Routledge, London 2006, s. 86-100.
- <sup>23</sup> Jun'ichirō Tanizaki, *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc, w: *Estetyka japońska*, tom 3. *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2005, s. 84-85.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 89.