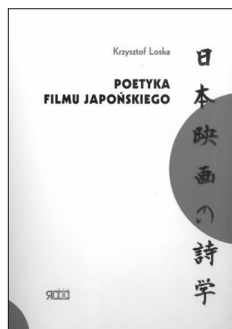


W stronę syntezy



ALICJA HELMAN

Wyobrażenia na temat kinematografii azjatyckich, które budzą wzrastające zainteresowanie także w Polsce, są nieodłącznie związane z pojęciami „inności”, „obcości” bądź „egzotyki”, jak gdyby obraz kultury tego kręgu ciągle jeszcze był kształtowany przez Spenglerowską „magiczną duszę Wschodu”. W książce Anety Pierzchały, która ukazała się kilka lat temu, sygnał tej problematyki pojawia się już w tytule *Obcość przezwyciężona?*, jako że właśnie obcość kultury japońskiej jest dla autorki punktem wyjścia rozważań nad relacją filmu japońskiego w kontekście europejskiego odbioru.

Książka Krzysztofa Loski *Poetyka kina japońskiego* pozwala oczekiwać analizy owego fenomenu na kilku poziomach, bowiem na samym wstępie autor podkreśla, że spojrzenie na kinematografię japońską z perspektywy poetyki historycznej wymaga wpisania jej w kontekst kulturowy i artystyczny. Rzecz jednak w tym, że dla autora „japoński” nie znaczy radykalnie „inny” ani „obcy”, przynajmniej w tym znaczeniu, jakiego pojęcia te nabierały w refleksji spod znaku „magicznej duszy Wschodu”.

Kontakt kultur Dalekiego Wschodu z kinematografią miał charakter specyficzny, bowiem nieuchronnie musiał oznaczać „przewycięzenie obcości” z tamtej właśnie strony. Japonia czy Chiny nie były obce kinu, to kino było obce tym kulturom, narzucając wynalazek nieobojętny przecież wobec przekazywanych treści, ale taki, który pociągał za sobą pewien przymus kulturowy. Z czasem co bardziej gorliwi strażnicy wartości narodowych zaczęli upatrywać w rozpowszechnieniu kinematografii rodzaju gwałtu zadanego kulturze rodzimej. *Sztuka filmowa Japonii* – pisze Loska – *powinna być rozważana zarówno jako wynik adaptacji zachodnich technologii, jak i powiązania ich z istniejącą tradycją technologii, a tym samym postrzegana jako efekt procesu przyswajania i przekształcania obcych wzorców zgodnie z obowiązującą zasadą „wschodnia etyka, zachodnia nauka”* (s. 9).

Kino z jednej strony pociągało jako novum najlepiej odzwierciedlające przemiany obyczajowości i wzorców zachowań, jak i rodziło obawy przed „westernizacją” zagrażającą poczuciu tożsamości narodowej. Było oczywiste, że żadna granica demarkacyjna nie oddziela zachodniej technologii od jej ducha, a proces jej przejmowania nieuchronnie musi pociągać za sobą zmiany w sposobie myślenia, rodzajach zachowań i organizacji społecznej. Wytwarzanie „japońskości” rozumianej jako tradycja estetyczna jest – zdaniem Loski – procesem złożonym i niejednoznacznym. Jak pisze, *nie istnieje nic takiego, jak spójna tradycja estetyczna, jest ona raczej wytworem selekcji i modyfikowania elementów składowych*

przez kolejne pokolenia, wyrasta z wielu źródeł i służy różnorodnym celom, zarówno politycznym, religijnym, jak i artystycznym (s. 12-13).

Loska wskazuje na modernizm jako najbardziej ogólną ramę odniesienia, bowiem pojęcie to na gruncie kultur azjatyckich ma charakter podstawowy zarówno dla rozumienia przemian, które dokonywały się tutaj w wieku XX, jak i postaw przezeń kształtowanych. Kiedy posługujemy się pojęciem modernizmu w odniesieniu do Japonii (ale także Chin), nie możemy ograniczać się do tego zakresu jego rozumienia, które przyjęło się w myśli zachodniej. Zdaniem autora hasło wywoławcze „modernizm” wskazuje na *całokształt procesów zachodzących w sferze ekonomicznej, kulturowej i ideologicznej, które tylko do pewnego stopnia można uznać za rozwinięcie tendencji przyjętych z krajów zachodnich, bo choć znaki nowoczesności, takie jak dynamizm, pogoń za nowością, prześciganie, fragmentaryzacja życia codziennego, wzrost mobilności społecznej, można uznać za wspólne, to jednak trzeba uwzględnić czynniki lokalne, wynikające ze ścierania się tradycji i nowoczesności* (s. 54). Paradoksalnie pęd ku nowoczesności rodził zarazem nostalgię za przeszłością, utraconymi wartościami, prowadził do odrodzenia i rewaloryzacji tradycji, działania na rzecz tego, by Japonia pozostała Japonią. Żadna sztuka nie odzwierciedlała tak jak kino całej złożoności procesu modernizacji, sprzeczności i niejednoznacznych postaw wobec przemian.

Jeśli chodzi o rozległość obszaru badawczego, wieloaspektowość ujęcia, dokonane syntezy, książka Krzysztofa Loski jest na gruncie polskim prekursorska. Ale wystarczy rzut oka na ogromną bibliografię, na którą powołuje się autor, by stało się oczywiste, że musiał się on zmierzyć z wieloma poprzednikami, tradycją nader rozwiniętych badań zarówno w zakresie opracowań ogólnych, jak i szczegółowych. Ton nadawała tym badaniom myśl anglosaska, a najwyższym autorytetem cieszyli się tacy autorzy, jak Joseph Anderson, Donald Richie, Paul Schrader i Noël Burch. Wielu poszło ich śladem. Nastawieni na uchwycenie i zdefiniowanie narodowego charakteru kinematografii japońskiej, która jawiła się jako „inna” i „obca”, skierowana do odległego obserwatora (*To the Distant Observer* – to tytuł książki Burcha), tworzyli homogeniczną wersję tego kina, szukając jego istoty na poziomie cech stylistycznych.

Loska dystansuje się wobec postawy esencjalistycznej, wybierając inną opcję, która dochodzi do głosu w pracach nowszych. Powołuje się na Scotta Nygrena i Erica Cazdyna, pisząc, że *tożsamość narodowa jest czymś konstruktywnym, a nie odkrywaniem, że nie istnieje istota stylu japońskiego, a tradycja i historia mogą być twórczo przekształcane na użytek panującej ideologii* (s. 286).

Ujęcie Loski nie ma wszelako charakteru kompromisowego, lecz jest syntetyczne, co wynika z faktu, iż jego zdaniem o obliczu kinematografii japońskiej w równej mierze decyduje „japońskość” jak uniwersalność, umiejętność adaptacji i przetworzenia kodów wywodzących się z innych kultur i innych modeli kina, w pierwszej kolejności hollywoodzkiego, ale i europejskiego.

Krzysztof Loska posługuje się przede wszystkim materiałem pierwszych sześćdziesięciu lat historii kinematografii japońskiej (choć zdarza mu się też sięgnąć po przykłady nowsze), ale jego kompozycją nie rządzi chronologia, którą raczej wyczuwamy w zapleczu, niż odnajdujemy w tekście. Rzut oka na układ książki daje przybliżone wyobrażenie o trybie wywodu.

Część pierwsza: Tradycja i nowoczesność

1. Narodziny filmu japońskiego
2. Naśladownictwo i oryginalność
3. Proces przemian kulturowych i ich odzwierciedlenie w filmie
4. Film japoński i literatura

Część druga: Gatunki i autorzy

5. Początki kina gatunku: jidai-geki
6. Komedia w filmie japońskim
7. Melodramat a proces modernizacji życia społecznego
8. Młody Ozu – nowoczesny konserwatysta
9. Kenji Mizoguchi – w poszukiwaniu stylu

Część trzecia: Wojna i kino

10. Tożsamość narodowa i nacjonalizm
11. Film w służbie ideologii
12. Rozrachunki z przeszłością
13. Tożsamość traumatyczna w filmach o bombie atomowej
14. Nowy porządek i okupacja amerykańska

Autor wyodrębnia z całości pewne obszary, by spojrzeć na nie z różnych punktów widzenia. Interesuje go jednakowo stosunek kina do rzeczywistości społecznej, jego związki z tradycją, specyfika gatunkowa, tendencje rozrachunkowe, uwikłania ideologiczne etc. Można by dalej wyliczać, bowiem liczba problemów, które autor rozpatruje, nie znajduje pełnego odzwierciedlenia w zacytowanym spisie. Przy okazji tematów głównych wyłaniają się wątki poboczne, jak na przykład szeroko i wyczerpująco potraktowana kwestia kobieca zarówno jako zjawisko charakterystyczne dla życia społecznego modernizującej się Japonii, jak też jako odbicie tej problematyki w filmie i szczególnie przedmiot zainteresowań Mizoguchiego. Choć pewne motywy i sprawy powracają i to wielokrotnie, nie wikła to autora w powtórzenia. Jest tak, że nowy punkt widzenia odsłania zarazem inny aspekt problemu, o którym nie było mowy wcześniej.

Zastępując diachronię synchronią, Loska zyskuje możliwość wielostronnej eksploracji badanych zagadnień i stałego pogłębiania problemu. Wraz z autorem nie tyle przemierzamy pewną powierzchnię, ile kierujemy się w głąb.

Loska wybrał układ problemowy, ale zdecydował się też napisać o dwu autorach, których uznał za najbardziej reprezentatywnych. Pisze mianowicie o Yasujirō Ozu i Kenjim Mizoguchim. Można by w tym miejscu zapytać, dlaczego nie o Aki-rze Kurosawie, którego twórczość najpełniej wyraża ideał syntezy tego, co japońskie, i tego, co zachodnie. Ale, przypomnijmy, Mizoguchi zawsze był przeciwstawiany Kurosawie jako bardziej japoński, a Ozu uchodził za najdoskonalwsze wcielenie twórcy stricte japońskiego.

Eksplorując sferę poetyki, która jest przecież głównym przedmiotem zainteresowań Loski, natrafimy wszelako na sferę tego, co specyficznie japońskie, a co wielorako koresponduje z uniwersalizmem narzuconym przez sam aparat i uwarunkowania sposobu posługiwania się nim.

Musimy pamiętać – pisze autor – *że sztuka japońska nigdy nie zmierzała do prostej imitacji, naśladowania rzeczywistości, a kategoria mimesis nie obowiązy-*

wala w jej kanonie estetycznym. Odmienne rozumiano też pojęcie narracji filmowej, której celem nie było linearnie następstwo zdarzeń, łańcuch przyczynowo-skutkowy, ale zależności innego rodzaju, skłonność do wprowadzania niedomówień, luk i elips warunkujących czasoprzestrzenne uporządkowania fabuły. Hajime Nakamura uważał odrzucenie zasad klasycznej logiki za zasadniczą właściwość japońskiego stylu myślenia. Nawet montaż nie był zdeterminowany akcją, ale podobieństwem przedmiotów w sąsiadujących ze sobą ujęciach, które łączono ze sobą na zasadzie asocjacji (s. 194-195).

Loska nie pomija tu naczelnego wątku współczesnych badań nad kinematografią japońską, a mianowicie sposobu organizacji przestrzeni, w czym najsilniej wyraził się stosunek do tradycji i rodzimego malarstwa. Reżyserzy japońscy – przypomina autor – odwoływali się do systemu średniowiecznego malarstwa perspektywicznego, budując przestrzeń wizualną według własnych zasad. W konstrukcji obrazu widać różnice w stosunku do sztuki europejskiej wyrażające się w sposobie postrzegania przedmiotów, roli perspektywy, stosunku głębi do powierzchni, zależności między obrzeżami a centrum.

Nie pomijając kwestii wpływów zachodnich, korzystania z hollywoodzkich bądź europejskich norm i konwencji, autor dowodzi, że tworzyły one rodzaj ramy, w obrębie której można było swobodnie lokować to, co wykształciła tradycja rodzima. Loska wymienia tu skłonność do kompozycji diagonalnych, korzystanie z typowo japońskich elementów scenografii (modularizm architektury wnętrza), sięganie po epizodyczne formy narracji, odwoływanie się do wzorów malarstwa średniowiecznego i drzeworytów z epoki Edo.

Wiele miejsca poświęcił autor skomentowaniu roli, jaką w japońskiej kinematografii niemej odgrywał benshi, który czytał napisy i objaśniał elementy kulturowo obce, ale też wprowadzał dodatkowe dialogi, wypełniał luki w opowiadaniu, wyrażał myśli i uczucia bohaterów, informował o tym, czego nie pokazano na ekranie. Był szczególnym interpretatorem wykraczającym poza tekst. Loska przychyliła się do tezy Andersona, w myśl której japoński film niemy miał trzech autorów: scenarzystę, reżysera i benshi.

Jedną z głównych tez wywodu, która tu może funkcjonować jako podsumowanie, znajdujemy na s. 50, gdzie Loska pisze: *Żadne z prostych wyjaśnień, wskazujących bądź to na zwykłe naśladownictwo i zdolność do imitacji, bądź na niepowtarzalność czy wyjątkowość kultury japońskiej nie tłumaczy jej złożonego charakteru, swoistej heterogeniczności. Jej cechą jest bowiem umiejętność łączenia różnych składników. Może nawet zdolność syntezy należałoby wyróżnić jako najważniejszy aspekt kultury japońskiej.*

Miłośników japońskiej prozy niewątpliwie zainteresuje rozdział *Film japoński i literatura*, w którym autor interpretuje i komentuje rolę, jaką w rozwoju japońskiej sztuki odegrali – znani także na polskim rynku – Yasunari Kawabata i Junichirō Tanizaki. Przede wszystkim jako autorzy adaptowanych tekstów, ale nie tylko. Tanizaki związany był z Norimasą Kaeriyamą, rzecznikiem ruchu czystego kina, który doszedł do głosu po I wojnie światowej. Pisarz nie tylko opowiadał się za tą formą kina, lecz także był autorem scenariuszy oraz eseju *Teraźniejszość i przeszłość filmu*.

Adaptacje filmowe powieści (Loska nie ogranicza się jedynie do dwu wspomnianych autorów, szeroko pisze między innymi o Fumiko Hayashim) wykorzysty-

wały zarówno ich strategie narracyjne (nie dosłownie, raczej w swoistej transpozycji), jak i zasadnicze treści przekazów – sprzeczność między tradycją i nowoczesnością, poszukiwanie własnej tożsamości i niezależności przez kobietę, krytyczną ocenę przemian społecznych, nostalgiczny stosunek do przeszłości. Przykład tego rozdziału (choć równie dobrze można by posłużyć się innym) pokazuje, w jaki sposób główny motyw wywodu powraca we wciąż nowym oświetleniu.

Książka Loski jest faktograficznie bardzo bogata, a sposób, w jaki autor operuje faktami w swoim wywodzie nakierowanym na ich interpretację, sprawia, że jest ona nader atrakcyjna w lekturze nie tylko dla miłośników japońskiego kina i kultury, lecz wręcz dla każdego Czytelnika.

ALICJA HELMAN

Krzysztof Loska, *Poetyka kina japońskiego*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009.