

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4006>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Aneta Pierzchała-Suska

Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych

<https://orcid.org/0009-0003-1723-7733>

Kto jest potworem? Znaki przemocy w *Tokijskiej opowieści* Yasujiro Ozu i *Monster* Hirokazu Koreedy

Słowa kluczowe:

kino japońskie;
Yasujiro Ozu;
Hirokazu Koreeda;
przemoc;
relacje rodzinne;
wyobraźnia
posttraumatyczna

Abstrakt

Autorka analizuje różne formy przemocy w japońskiej kulturze i kinematografii, zestawiając subtelną przemoc ukazaną w filmach Yasujiro Ozu, takich jak *Tokijska opowieść* (*Tōkyō Monogatari*, 1953), z bardziej otwartymi przedstawieniami we współczesnym kinie, np. w *Monster* (*Kaibutsu*, 2023) i *Żłodzięszkach* (*Manbiki Kazoku*, 2018) Hirokazu Koreedy. W dziełach Ozu przemoc wyraża się w milczeniu i presji wynikającej m.in. z konfucjańskich norm, co obrazuje napięcie między tradycyjnymi wartościami a procesem modernizacji powojennej Japonii. Filmy Koreedy skupiają się na jawnych formach przemocy, kryzysie instytucji oraz wykluczeniu społecznym, ukazując, jak zniszczone struktury symboliczne prowadzą do alienacji i chaosu. Autorka porusza również temat wyobraźni posttraumatycznej, analizując, w jaki sposób współcześni japońscy twórcy filmowi wykorzystują język kina do przetwarzania traumy zbiorowej i indywidualnej.

Czeka mnie „tam” [w nieświadomym] nie tyle głęboka Prawda, ile nieznośna prawda, z którą muszę nauczyć się żyć¹.

Rany psychiczne czy fizyczne kształtują przyszłość jednostki, kataklizmy i wojny naruszają tkankę społeczeństw. Niektóre wydarzenia wpływają na całe pokolenie, rzutują na następne – poszerzają swoje pole rażenia na czas przyszły². To truizm – ale trudno rozumieć teraźniejszość bez spojrzenia w przeszłość. Kino jest uwikłane w swój czas. Warto więc zwrócić uwagę na film jako narzędzie zapisu na przykład rzeczywistości społecznej, w której ślady traum ujawniają się czasami niejako wbrew intencjom twórców. Na marginesie należy wspomnieć, że analizy filmów z perspektywy socjologicznej mają silną tradycję. Siegfried Kracauer badał niemieckie kino lat 20. i 30. XX w. jako wyraz nastrojów społeczeństwa, które zmierzało ku faszyzmowi. Uważał, że film jest wyrazem ukrytych pragnień i lęków³. Podobnie teoria nieświadomości w ujęciu Jacques’a Lacana⁴ pozwala widzieć kino jako medium, które odsłania stan zbiorowej nieświadomości. Natomiast André Bazin często analizował filmy w ich kulturowym kontekście (można tu wskazać np. analizy upolitycznionej kinematografii sowieckiej), choć dla niego kino, mając moc dokumentowania doświadczeń i rzeczywistości społecznej, było raczej narzędziem kształtowania i wyrażania zbiorowej świadomości. Jego prace wywarły duży wpływ na studia nad kinem realistycznym, które ukazywało społeczne konflikty i codzienność⁵. Pierre Bourdieu (podobnie jak Lacan) nie koncentrował się w swoich pracach socjologicznych na filmie, jednak jego teoria „pola kulturowego”⁶ jest często stosowana w analizie kina jako instytucji. Filmy w tym ujęciu są analizowane jako elementy reprodukcji hierarchii społecznych, którymi rządzi przemoc – notabene w białych rękawiczkach, ukrywana przed jej ofiarami.

Czy i jak kino może być zapisem i wyrazem traumy? Jej dynamika jest złożona – jedną z faz pozostaje cisza, milczenie – nie tylko z powodu braku środków, kodów, języka na jej wyrażenie czy wypowiedzenie, ale też dlatego, że trudno mówić z wewnątrz traumy, bo moment doświadczenia rany jest w pewnym sensie martwy dla sensu, wymaga ruchu wstecz, pracy pamięci, przypomnienia. Dlatego zapewne pamięć pozostaje jednym z instrumentów rozbijania traumy, ale jej energia to często powód usuwania tych, którzy pamiętają, kiedy „nikt nie chce pamiętać”. Zaklekanie ran, żeby „nie patrzeć” i uniknąć konfrontacji, jest procederem stosowanym w wymiarze indywidualnym i społecznym. Świadomie i nieświadomie. Strategie odrzucania, wypierania, przemilczania traum i przemocy są intrygujące i – mówiąc językiem Lacana – koncentrują uwagę badacza (interpretatora) nie na tym, co jest, ale na tym, co nie jest powiedziane. A jak kino może reagować na społeczną, historyczną czy indywidualną traumę? Potrafi oczywiście nie reagować – tworzyć eliksiry zapomnienia (gdzieś tu pewnie wybrzmia echa myślenia Adorno, który z niechęcią wypowiadał się o kinie jako elemencie świata konsumpcji⁷) – ale też jest w stanie rejestrować jej sejsmograficzny zapis poza świadomością, trochę na podobieństwo oczyszczającej mocy snu, gdzie rany są widoczne dopiero dzięki zbudowaniu dystansu, na przykład w czasie. Innym, spektakularnym sposobem wyrażania traumy jest tak zwana wyobraźnia posttraumatyczna, która realizuje się choćby w obrazach filmowych eksponujących znaki przemocy czy katastrofy – czasami gwałtowna, brutalna lub pełna

niesamowitości⁸; potworów, które – jak Godzilla – wychodzą z głębin oceanów i niosą zagładę. Jak badać traumę na gruncie kultury japońskiej? Tu dobrym (ale i trudnym do analizy z racji różnic kulturowych) materiałem jest tak zwane kino realistyczne, tworzone blisko rzeczywistości społecznej (jak filmy Yasujirō Ozu). Z perspektywy lat zyskuje ono nowy wymiar także dzięki procesom, którym podlega japońska kultura. Trudność takich analiz polega na konieczności wprowadzenia kontekstu kulturowego, dla zachodniego odbiorcy zawsze do pewnego stopnia pozostającego nieczytelnym.

Co można powiedzieć o współczesnym kinie japońskim w kontekście zagadnienia traumy? Patrząc wstecz po to, aby zrozumieć, co dzieje się dzisiaj w kinematografii i kulturze japońskiej – której jedną ze strategii było milczenie na temat traum (sposoby budowania tej strategii i jej możliwe konsekwencje staram się pokazać na przykładzie *Tokijskiej opowieści* Yasujirō Ozu). Zakładam również, że dzisiejszy krajobraz japońskich tekstów kultury, którym wstrząsnęła kolejna zbiorowa trauma – Fukushima, jest czytelny tylko w związku z przeszłością. Analizowane przeze mnie filmy dzieli siedemdziesiąt lat. Choć to inne epoki kina – oba tytuły zostały nakręcone około dekadę po traumatycznych wydarzeniach o zasięgu społecznym i dotyczą ran zadanych w rodzinie (i wobec niej samej). Ośią tematyczną jest zbudowana w konwencji realistycznej *shomingeki* (opowieść rodzinna), która ma swoją tradycję w sztuce japońskiej i w tym sensie bezpośrednio dotyczy „tożsamości japońskiej”. Dlatego twórczość Hirokazu Koreedy czytam w kontekście dzieł Ozu. Film tego pierwszego interpretuję w szkicowo nakreślonym krajobrazie japońskich, współczesnych tekstów kultury⁹ – traumę Fukushima uznając za jedno z kluczowych doświadczeń dla rozumienia dzisiejszego społeczeństwa Japonii i tego, co wydarza się w tamtejszym kinie.

Kiedy wiele lat temu pisałam o najgłośniejszym chyba dziele Yasujirō Ozu, *Tokijskiej opowieści*¹⁰ (1953), interpretowałam go w kontekście klasycznej estetyki japońskiej – dążącej do oszczędności środków wyrazu, gdzie najważniejszymi kategoriami estetycznymi są – *wabi, sabi, mono-no aware*¹¹. Wtedy ten film był dla mnie przede wszystkim kontemplacją ulotności egzystencji i opowieścią o nieuchronności przemijania. Historią o czasie i wyrazem buddyjskiej akceptacji rozczarowania życiem, bo ostatecznie wszyscy zostają pokonani przez czas. *Tokijska opowieść* toczyła się niejako przeciwko nadmiarowi sensów i znaczeń – była ekspozycją pustki i ciszy, przecuciem świętości, do której odwoływał się Paul Schrader w swojej koncepcji stylu transcendentalnego. *Kiedy u Ozu płyną obłoki, statki, czy po prostu dymią kominy, jest to ruch nieuchronny, obojętny, w naszym odczuciu może wyniośle piękny. Podać się temu ruchowi (...) to wyjść z życia w stronę wieczności*¹².

Teraz widzę inny jeszcze nurt znaczeń. Akcja *Tokijskiej opowieści* toczy się kilka lat po drugiej wojnie światowej. Film został nakręcony zaledwie rok od zakończenia okupacji amerykańskiej. Podczas niej japońskie społeczeństwo porańone wojną, doświadczone wybuchem bomby atomowej, w ciągu kilku lat musiało zmierzyć się z radykalnymi zmianami: delegalizacją państwowego *shintō*, utratą boskiego statusu cesarza, demokratyzacją, wprowadzaniem wolnorynko-

wych reform¹³. Procesy tokijskie zmuszały opinię publiczną do konfrontacji ze zbrodniami popełnianymi przez armię japońską.

Ukryte

Te powojenne lata sprawiają trudność z wielu powodów – jak mówić o umarłych, gdy są żołnierzami złej przeszłości? Jak mówić o własnej agresji i własnej klęsce? Czy traumatyczne doświadczanie kata i ofiary jednocześnie uruchamia strategie radzenia sobie z tą sprzecznością? Szczególnie że na gruncie kultury japońskiej porażka była nie do przyjęcia – przegrana stygmatyzowała, a nawet wyrzucała poza nawias struktury społecznej¹⁴.

Jakie są konsekwencje doświadczania zbiorowej traumy i strategie radzenia sobie z nią w obrębie danej kultury – oczywiście pytanie to dotyczy traumy historycznej o wymiarze społecznym, ale też traumy jednostkowej, indywidualnej, której język, czy też sposoby przejawiania się (i zasłaniania), są zależne od kultury.

W jednej z najbardziej wzruszających scen *Tokijskiej opowieści* matka śpi w łóżku poległego kilka lat wcześniej na wojnie syna. Mimo że przeszłość jest obecna w tle, nie mówi się o niej. W tym pejzażu emocjonalnym (rana po śmierci już dorosłych, ale jednak – dzieci) toczy się prozaiczna, wydawałoby się pozbawiona dramaturgii i głębszych napięć między bohaterami, historia krótkiej podróży starych ludzi do Tokio. Miasto w filmie Ozu jest nowoczesne i pełne życia. Rodzice odwiedzają swoje dorosłe dzieci. One jednak nie mają dla nich czasu – starszy syn jest zajęty pracą, córka koleżankami i dziećmi, wnuki traktują przybyłych dziadków jak obcych ludzi. Ta obojętność wybrzmiewa tym mocniej, że mamy do czynienia z kulturą, w którą mocno wrósł konfucjanizm – wartością jest tu rodzina fundująca porządek, hierarchię, system zależności i powinności (szczególnie dzieci wobec rodziców).

W świat tej dyskretnej, filmowej „opowieści rodzinnej” są wpisane ledwie wyczuwalne sygnały przemocy. Istotną sceną jest ta, w której starzy rodzice po raz pierwszy odwiedzają Noriko, żonę nieżyjącego syna, bo tylko synowa traktuje ich serdecznie i z czułością, poświęca im swój czas. W trakcie odwiedzin w jej skromnym mieszkaniu przy poczęstunku wspominają przeszłość. *Tata lubi sake?* – grzecznie pyta Noriko. *Tak. Kiedyś często pił* – wspomina matka. *Kiedy w domu zabrakło alkoholu, wpadał w złość i potrafił wyjść z domu w środku nocy (...)*. Na pytanie matki skierowane do synowej, czy zmarły syn też pił, Noriko odpowiada ze spokojem: *Tak. Zdarzało się, że po pracy szedł napić się z kolegami, a potem przyprowadzał ich tutaj*. Stara kobieta komentuje ze współczuciem: *Jestem pewna, że przysparzał ci zmartwień*¹⁵. Z twarzy Noriko nie schodzi łagodny uśmiech.

Przeszłość, zaledwie muśnięta słowami, jest mroczna. Ile bólu, upokorzeń, rozczarowań się w niej kryje? Jaka krzywda? A jednak zarówno Noriko, jak i jej teściowa – uśmiechają się. Roland Barthes w *Imperium znaków* proponował odczytanie uśmiechu jako znaku wpisanego w tkankę japońskiej kultury¹⁶. Nie jest to jedynie wyraz grzeczności, uprzejmości czy radości. To uśmiech – jak chciał go widzieć Barthes – tajemniczy i nieprzenikniony. Jeśli nic nie wyraża – stanowi wyraz konwencji, niczego nie komunikuje. Nie jest jednak pozbawiony funkcji. Uśmiech w Japonii odgrywa rolę podwójnej zasłony: wewnętrznej – kontroluje

emocje osoby, separując ją od innych ludzi, oraz zewnętrznej – chroni przed emocjami innych, nie pozwalając im na zbliżenie. W sytuacji krytyki staje się uprzejmy, ponieważ jest podporządkowany reakcji na zarzut, a gdy ten się powtarza – uśmiech ulega wzmocnieniu. Wskazuje, że dana osoba rozumie uwagę i uważa ją za uzasadnioną¹⁷. W takim przypadku uśmiech to sposób uniknięcia wstydu – gdyż, jak twierdziła między innymi Ruth Benedict, Japonia jest kulturą wstydu¹⁸. To pojęcie oczywiście podlega dyskusji od lat, a sprzeciw wobec takiego etykietowania Japonii wyraził na przykład Takeo Doi, który uważał to określenie za redukcjonistyczne, nieoddające złożoności japońskiej kultury i prowadzące do stereotypizacji. Doi zaproponował termin *amae*, który odnosi się do potrzeby bycia zależnym od innych i poszukiwania ich akceptacji¹⁹.

Kategoria wstydu w Japonii jest jednak głęboko zakorzeniona. Przykładem tego, jak bardzo jest aktualna może być kampania *The Sleeping Drunks Billboard*, zorganizowana przez Yaocho Bar Group w 2014 r. Jej celem było zwrócenie uwagi na problem nadmiernego spożycia alkoholu. W spocie pojawiały się sylwetki osób leżących w miejscach publicznych, obrysowane taśmą przypominająca znakowanie miejsca zbrodni. Wykorzystano ludzi w poniżających sytuacjach jako narzędzia przekazu. Publiczne upokorzenie i wstyd miały tu kluczowe znaczenie. Warto też podkreślić, że w języku japońskim jest wiele pojęć na określenie i niuansowanie wstydu.

Wstyd

O tym, że relacje wewnątrz rodziny w *Tokijskiej opowieści* są skomplikowane i bolesne, świadczy wypowiedź najstarszej córki starego mężczyzny, kiedy wraca on niespodziewanie pijany nocą do tokijskiego mieszkania. Córka żali się mężowi: *Widzę, że znów zaczyna pić. Kiedyś często pił, czepiał się o wszystko (...) Klócił z matką. Źle się z tym czuliśmy*²⁰.

Prawie nieuchwytny, ale jednak przecież wyraźny ton przemocy słychać w pozornie niewinnej rozmowie starej matki z dorosłą córką – w jej trakcie kobiety uśmiechają się – tym bardziej upokarzającej, że odbywa się ona w towarzystwie Noriko, osoby trzeciej. *Czy mi się wydaje, czy urosłaś?* – zgaduje córka. *Nie bądź niemądra, ja już nie rosnę* – odpowiada matka. *To może utyłaś? Jako dziecko wstydziłam się, że mam grubą mamę, która przychodzi do szkoły. Kiedyś nawet połamałaś krzesło*.

Noriko widzi upokorzenie matki – nie wykonuje jednak żadnego gestu wsparcia w jej kierunku. Cały czas jest niemyym świadkiem zachowania dzieci wobec rodziców (szwagra i szwagierki), ale nigdy tego nie komentuje, nie sprzeciwia się. Oczywiście ma to kulturowe uzasadnienie – tam, gdzie wstyd jest kategorią centralną, nie wolno nikogo zawstydzić odsłonięciem i ujawnieniem, że upokorzenie jest widziane, bo poniżony traci wtedy twarz w dwójnasób. Brak reakcji i milczenie są tu równoznaczne z dyskretnym spuszczeniem oczu.

Czy kultura wstydu sprzyja brakowi reakcji na przemoc? Obserwacja drobnych interakcji między rodzicami i dziećmi otwiera jeszcze inny kontekst interpretacyjny – sygnały przemocy (drobne upokorzenia, którymi są gesty ignorowania czy obojętności) można wpisać w pole semantyczne władzy. Dzieci stają się



Monster, reż. Hirokazu Koreeda (2023)

jej depozytariuszami, ale i dysponentami²¹. Doszło do odwrócenia ról – to dzieci są tymi, którzy tę władzę przejmują. Być może dlatego w kulturze silnej hierarchii to, co na zewnątrz (konfucjański porządek nakazujący szacunek do starszych), stoi w takiej sprzeczności z tym, co ukryte, a co jest zasadą struktur opartych na władzy i sile – słabość, a więc i starość są nie do przyjęcia. Przypomina się tu *Ballada o Narayamie*²², w której rytuał umierania starych ludzi mieści w sobie ambiwalentny ładunek (dialektykę?) – toruje drogę do transcendencji, otwierającej możliwość bezwzględного, zbrodniczego usuwania osób niechcianych, bo starych. *Ballada o Narayamie* to między innymi przypowieść o wewnętrznym konflikcie między oficjalnymi wartościami i ukrytą rzeczywistością, a także o dynamice rytuału, w którym równocześnie aktywizują się świętość i przemoc.

I tak staliśmy się bezdomnymi – mówi w *Tokijskiej opowieści* mężczyzna do swojej żony, gdy okazuje się, że w Tokio nie mają się gdzie podziać. Interpretatorzy filmów Ozu widzą w nich zazwyczaj krytykę powojennej modernizacji. W takim ujęciu dzieci zaniedbują rodziców, bo jest to konsekwencja przyjęcia zachodnich wzorców społecznych. Czy jednak rodzinny dramat nie rozgrywa się gdzieś głębiej, wcześniej, a jego korzenie nie sięgają fundamentalnych struktur i wartości japońskiego społeczeństwa? Dość łatwo dostrzec tu przemoc wobec rodziców – dorosłe dzieci, zajęte swoim życiem w mieście, są skoncentrowane na karierach i pracy, ponieważ nowa, powojenna rzeczywistość gospodarza promuje takie postawy. Konfucjańskie wartości (przynajmniej na powierzchni) zostają przez nich zmarginalizowane jako anachroniczne w nowoczesnym społeczeństwie. Rodzice natomiast reprezentują świat, w którym obowiązek dzieci wobec przodków jest centralnym elementem życia. Czy jednak ich oczekiwania nie wiążą się z subtelną presją, by młodsze pokolenie podporządkowało się tradycyjnym normom? Wdowa Noriko, która traktuje teściów z szacunkiem i poświęceniem, jest „używana” jako niewypowiedziany wzór dla pozostałych dzieci. Rodzice, podkreślając swoją relację z Noriko, pokazują, że takiego zachowania oczekują od innych. W efekcie stanowi to subtelną formę przemocy symbolicznej w stosunku do własnego potomstwa. Kilkakrotnie słyszymy ich pochwały pod adresem Noriko oraz słowa zawodu wobec innych dzieci. Oczywiście rodzice w *Tokijskiej opowieści* nie działają świadomie. Ich zachowanie wynika z głębokiego zakorzenienia w tradycyjnych wartościach oraz oczekiwania, że dzieci będą spełniać swoje role w rodzinie. To właśnie czyni przemoc symboliczną tak subtelną i trudną do zakwestionowania. Jak zauważa Pierre Bourdieu, jej istotą jest nieuchwytność i ukrycie. Działa poprzez proces internalizacji norm i wartości, sprawiając, że wydają się one naturalne i nieuniknione. W takim ujęciu dzieci żyją pod podwójną presją: z jednej strony oczekiwań zakorzenionych w tradycyjnych wartościach rodziców, z drugiej – wymagań nowoczesnego świata, które promują indywidualizm i skupienie na własnych celach. Taki konflikt utrudnia im wypracowanie własnej tożsamości. Internalizacja norm przez jedno pokolenie reprodukuje je w kolejnym, co sprawia, że przemoc symboliczna działa jak samospełniająca się przepowiednia – podtrzymuje strukturę norm i oczekiwań, które same wzmacniają swój wpływ. Jaki będzie więc los następnych pokoleń żyjących w takim napięciu między wartościami? W jednej z bardziej poruszających, nostalgicznych scen babcia i maleńki wnuczek idą razem wzdłuż linii horyzontu. *Kim ty będziesz, kiedy dorośniesz, i gdzie*

ja wtedy będę? – mówi w zamyśleniu stara kobieta. Może tkwi w tych słowach nie tylko uniwersalny ładunek egzystencjalnego pytania, ale i niepokój wywiedziony z bardzo konkretnego czasu historycznego? Jeśli spojrzeć na to w ten sposób – Ozu uchwycił moment zderzenia (i tym samym początku dekonstrukcji) „starych” struktur porządku symbolicznego z nowymi elementami i początek trzęsienia ziemi japońskiego świata wartości.

Być może Ozu celowo unika dramatycznych akcentów i otwartych konfliktów, pozwalając widzowi dostrzec przemoc tylko wtedy, gdy ten sam ją zinterpretuje. To prowadzi do pytania: czy Ozu widzi tę przemoc jako naturalny element życia, dyskretnie zaznaczając, że w codzienności łatwo ją zignorować? A może stanowi ona zasadę świata, który opisuje reżyser, konkretnego miejsca w przestrzeni i czasie? Warto przypomnieć, że Japonia jest kulturą tak zwanego wysokiego kontekstu²³ (wiele pozostaje niewypowiedziane), dlatego zapewne spojrzenie z zewnątrz naraża film na fałszowanie znaczeń czy nieporozumienia. Jednak wybierając formułę, gatunek *shomingeki* (rodziny opowieści) – Ozu jest bardzo blisko (na ile to oczywiście możliwe) tego, co prywatne (w opozycji do tego, co publiczne), obok bohaterów i ich emocji. Dychotomia *uchi-soto* (wewnątrz-zewnątrz) w kulturze japońskiej odnosi się do podziału na grupę wewnętrzną (czyli rodzinę lub firmę) oraz zewnętrzną. W ramach *uchi* możliwe jest wyrażanie autentycznych emocji (*honne* – prawdziwe uczucia), natomiast w relacjach *soto* obowiązuje dostosowanie do norm społecznych i używanie kostiumu, fasady (*tatemaie*) społecznych ról. Podział ten wiąże się także z koncepcjami *omote* (to, co jawne, oficjalne) i *ura* (to, co ukryte, nieoficjalne)²⁴.

Nieobecność

Ofiara przemocy (nawet jej ledwo wyczuwalnych przejawów) milczy podwójnie. Nie jest dopuszczona do głosu przez silniejszych i nie może przyznać się do klęski czy słabości kojarzonej ze wstydem, bo traci twarz jako ten, kto przegrał. A przegranych otacza milczenie. Kolejnym etapem jest zapomnienie. W tym sensie symboliczna i poruszająca, choć w planie fabularnym realistyczna, wydaje się śmierć starej matki. Dzieci chcą jak najszybciej wrócić z pogrzebu, zabierając przy tym co cenniejsze rzeczy zmarłej.

Nieobecność umarłych jest w *Tokijskiej opowieści* raniąca. Widać to wyraźnie podczas spotkania w barze, w którym bierze udział ojciec i jego dwaj starzy koledzy. *Straciłeś na wojnie dwóch synów* – zwraca się do jednego z nich ojciec. *Tak* – odpowiada jego towarzysz. *Słyszałem, że twój syn też zginął*. Krótka wymiana zdań, sucha informacja. Ten pozbawiony emocji ton dotyczy tylko umarłych dzieci. O tych żyjących mężczyźni wypowiadają się już emocjonalnie – z rozczarowaniem. *Mój syn nie jest dyrektorem, tylko kierownikiem* – wyznaje jeden z pijanych już mężczyzn. *Jestem tym tak przygnębiony, że kłamię ludziom, że jest dyrektorem*. Tu dominującym, emocjonalnym tonem wybrzmiewa uczucie wstydu i zawodu. O rozczarowaniu dziećmi mówi także bohater. Ojciec wspomina o nich z rezygnacją w głosie, choć podkreśla, że jego syn jest lekarzem. Scena w barze ma znaczący wydźwięk, mężczyźni wysyłają dwa sprzeczne komunikaty – dorosłe dzieci zawodzą w tradycyjnym porządku (jako opiekunowie), ale ojcowie wymagają od

nich również udziału i sukcesu w nowym. Dyplomy, pozycje społeczne i prestiż w Tokio stają się dla rodziców dowodami pożądanego sukcesu. Ojcowie więc symbolicznie legitymizują ten „nowy” porządek. Dzieci będące beneficjentami „nowego” systemu tracą zdolność do rzeczywistego zaangażowania w życie swoich rodziców, a oni mają do nich o to żal!

Można pokusić się o tezę, że dorosłe dzieci starych rodziców z *Tokijskiej opowieści* to pokolenie, które żyje w cieniu milczenia otaczającego ich umarłych braci i – a może przede wszystkim – także w niejasnym poczuciu klęski, niespełnienia pokładanych w nich nadziei. To o nich opowiada Ozu – pracują zawodowo, zakładają rodziny. Za dwadzieścia kilka lat, zgodnie ze wzorem dziedziczenia przemilczanych traum, część ich własnego potomstwa (najczęściej będą to najstarsi synowie, od których wymaga się najwięcej przejawów siły) odmówi społecznej aktywności i wycofa się z życia społecznego. Już w latach 70. pojawiło się bowiem zjawisko *hikikomori*²⁵ – jednym z jego źródeł była presja wymagań i oczekiwań – ale w Japonii opisane dopiero w latach 90., zgodnie z zasadą, że to, co wstydlive, bo przegrane i słabe, otacza cisza.

Milczenie i zapomnienie można zinterpretować jako jedną ze strategii czy form przemocy. Niepamięć o tym, co niewygodne, wiąże się często z poczuciem winy. A jeśli coś burzy wizerunek we własnych oczach, należy to usunąć. Zachowanie córki po pogrzebie, jej pragmatyczne podejście do śmierci matki (*Lepiej byłoby, gdyby ojciec odszedł pierwszy, kto teraz będzie się nim opiekował?*) i szybki wyjazd można zinterpretować jako uwieranie konfucjańskich wartości, w których ją wychowywano, a których nie podjęła i we własnym poczuciu zdradziła. Córka wraca jak najszybciej do Tokio, bo w rodzinnym domu, który „wszystko pamięta”, proces zapominania zapewne nie byłby tak szybki i bezbolesny. Te nieuświadomione strategie odrzucania tego, co niewygodne, mogą przyjmować różne postaci – dzieci twierdzą, że muszą prędko wracać po pogrzebie do pracy – i funkcjonować pod osłoną moralnego wyboru, obowiązku i tak dalej.

O odcięciu się od przeszłości i zapomnieniu tego, co może zburzyć spójność przyjętej narracji, ale w planie historycznym, pisał Norihiro Kato²⁶. Poruszył on problem nieprzepracowanej traumy klęski. Według niego bolesna przeszłość (w tym przypadku porażka Japonii w II wojnie światowej) nie została odpowiednio zinternalizowana ani przekształcona w fundament budowy nowoczesnej tożsamości narodowej. Trauma, tak jak i przemoc, ma swoją skomplikowaną dynamikę – odrzucona i wyparta, dezintegruje tożsamość u samych jej podstaw (bez względu na to, czy ma wymiar historyczny, czy indywidualny). *Kiedy napisałem swoją książkę, inni intelektualści forsowali taką ideę: powinniśmy zapomnieć o tych zmarłych, powinniśmy odrzucić ich i przeprosić Azję za wszystkie zbrodnie, za Nankin (...), itd. Ale ja mówiłem, że możemy przeprosić Azję dopiero wtedy, kiedy opowiemy się za tymi odrzuconymi, przyznamy, że byli, i włączymy ich w naszą historię*²⁷. Kato twierdził, że japońskie określenie „powojenne” nie odnosi się jedynie do chronologicznego okresu po zakończeniu wojny, ale przede wszystkim do mentalności społeczeństwa ukształtowanego przez traumę klęski. Uważał, że brak tego „procesu przyjęcia” doprowadził do powstania społeczeństwa, które żyje „w zawieszeniu” między przeszłością a teraźniejszością.

Milczenie

Wiem, ile wycierpiałas przez to małżeństwo – mówi stara matka do synowej, namawiając ją do ponownych zaślubin, patrzenia w przyszłość i zajęcia się swoim życiem. Noriko, mimo że od śmierci męża minęło prawie osiem lat, jest samotna, celebrowa przedmioty i zdjęcia związane z przeszłością. Symbolicznie unieruchomiona w przeszłości, nie potrafi patrzeć w przyszłość, prawdopodobnie dlatego, że nie dysponuje językiem, którym mogłaby wypowiedzieć swoją traumę, bo w jej świecie nie istnieje język krzywdy.

Na marginesie tych rozważań o języku czy wyrażaniu traumy warto zaznaczyć, że właśnie w latach 50. w Japonii narodzi się niezwykły, dziki język ciała – taniec *butō*. Nagie i bezbronne ciało staje się tu narzędziem wyrażania tego, co ukryte i odrzucone – lęku, bólu, umierania, tęsknoty, frustracji. *Butō* zrywa z kodyfikacją ruchu. Ciało przestaje być maską kultury – nosi na sobie ślady przeszłości, cierpienia i przemocy. Taniec *butō* odrzuca harmonię klasycznego ruchu na rzecz groteski i brutalności, eksplorując mrok ludzkiego i pozaludzkiego doświadczenia, bo często tematem spektakli jest rodzenie się i umieranie, wpisane w ciało, a niedostępne świadomości. W literaturze naukowej istnieją prace analizujące *butō* jako formę wyrażania traumy oraz jego terapeutyczny potencjał.

Intrygująco w kontekście analizy *Tokijskiej opowieści* wypada intuicyjne wprowadzenie tańca *butō* w strukturę filmu *Hanami-Kwiat wiśni* (*Kirschblüten-Hanami*, reż. Doris Dörrie, 2008) – obrazu inspirowanego dziełem Ozu zarówno w warstwie fabularnej, jak i estetycznej. Matka (najbardziej wyciszona, raniona i niewidzialna postać pierwowzoru) jest tu aktywna i silna na tyle, by szukać swojego języka, którym staje się właśnie *butō*. Niemiecka reżyserka reinterpretuje *Tokijską opowieść* i czyni ją przede wszystkim emocjonalnym, subtelnym dramatem rodzinnym. W jej wersji jednak odzyskanie utraconych więzi rodzinnych staje się możliwe dzięki aktom świadomości, rozumienia i ujawnienia nawet subtelnych form przemocy, której było się ofiarą lub świadkiem, na drodze autorefleksji i przemiany wewnętrznej. Taki proces był niedostępny dla bohaterów Ozu.

Wspomniany już Norihiro Kato uznał, że dominującym tonem emocjonalnym filmów Ozu jest rezygnacja. Tym interpretacjom kultury powojennej Japonii inspirowanym narzędziami i metodologią psychoanalizy przyświeca freudowskie rozróżnienie na żalobę i melancholię²⁸. Gdy teść – już po śmierci żony – również namawia Noriko na porzucenie przeszłości – ta spazmatycznie płacze. To jedyny raz, kiedy spokojny, łagodny uśmiech schodzi z jej pięknej twarzy. *Nocami myślę, co będzie, jak zostanę sama* – wyznaje Noriko, antycypując pustkę, która otworzy się przed nią, kiedy porzuci swoje role żony-wdowy i synowej. Interpretatorzy filmów Ozu często podkreślają, że postać Noriko, synowej, opiekującej się teściami, mimo że nie jest biologicznie związana z rodziną, odzwierciedla konfucjańskie wartości harmonii i obowiązku wobec tejże. Postawa kobiety kontrastuje z egoizmem dzieci. Ale może konfucjańska struktura wartości pozwala Noriko tylko schronić się przed samotnym, samodzielnym życiem i trwać w martwym polu niewypowiedzianej krzywdy? Jak przemoc wiąże się z melancholią? Oczywiście jedną z odpowiedzi daje teoria psychoanalityczna, która sugeruje, że melancholia może być wynikiem wewnętrznego konfliktu i tłumionej agresji, przybierającej

niekiedy postać autoagresji. Freud podejmuje próbę wyraźnego odróżnienia żałoby od melancholii, wskazując na odmienną ontologiczną strukturę obu tych zjawisk. Jak pisze Paweł Dybel: *W tej nowej, pogłębionej, perspektywie interpretacyjnej melancholia jawi się jako reakcja na utratę kochanej osoby (...). Owa reakcja jednak nie odnosi się – jak ma to miejsce w przypadku żałoby – do rzeczywistej śmierci tej osoby, lecz raczej do tego, że owa osoba „przestała istnieć jako obiekt miłości”. W rezultacie melancholik wie wprawdzie „kogo, ale nie co w danej osobie utracił”²⁹. Melancholia odnosi się do utraconego obiektu, który trwa nadal w świecie wewnętrznym melancholika. Został przez niego wyparty w obręb nieświadomości, wiodąc tam dalej utajoną egzystencję.*

A co jeśli utracony obiekt był jednocześnie sprawcą przemocy? W melancholii (zgodnie z rozumieniem Freuda) człowiek nieświadomie identyfikuje się z utraconym obiektem, nawet jeśli ten stanowił źródło bólu. Opresor jako figura władzy lub dominacji staje się częścią wewnętrznego życia osoby. Jego utrata może więc prowadzić do stanu wewnętrznego zamrożenia – letargu, poczucia pustki. W ten zakłęty krąg melancholii wpisuje się – oczywiście metaforycznie – Noriko, ale również powojenna Japonia, którą według Kato dominuje poczucie utraty (siebie – pełnej mocy) i niewypowiedziana, nieuwewnętrzniona trauma (porażki)³⁰.

Strukturę melancholii można uchwycić w strategiach narracyjnych Ozu. Sceny „puste” (*pillow shots*)³¹ znaczeniowo, niezwiązane z tokiem fabuły – kij z bielizną suszącą się na wietrze, dymiące kominy fabryk, płynące chmury – to ekwiwalenty czasu, tej ledwo uchwytnej chwili, kiedy teraźniejsze, obecne, staje się przeszłe, minione (w statycznym kadrze jest notowany drobny ruch). Intensywność emocjonalna „scen pustych” Ozu polega na tym, że są znakami obecności, która została utracona. Charakterystyczne, że nie ma w nich ludzi. Bieliznę ktoś powiesił, a pustą ulicą ktoś przechodził i zniknął. W tym sensie, podobnie jak w życiu Noriko, u Ozu nie jest możliwa przyszłość, bo ciąży na niej paraliżująca ją nieobecność. Być może dlatego Kato w swoich esejach (na temat doświadczonej przez Japonię traumy historycznej II wojny światowej) uznał większość bohaterów Ozu za pełnych rezygnacji, ponieważ są oni pozbawieni czasu przyszłego (na podobieństwo starców). A jednak w *Tokijskiej opowieści* całą mocą wybrzmiewa przede wszystkim porzucenie starych rodziców. Dosłownie zostają wysłani do sanatorium poza miasto, ale i symbolicznie „uprzejmie” odsunięci na margines życia rodzinnego. Wciąż są opuszczani (syn musi iść do pracy, choć obiecał im spacer, nie ma miejsca dla nich na nocleg, bo córka zaprasza koleżanki), obrażani (*jesteś gruba, dajmy im gorsze ciasteczka*). Pod wieloma względami starość jest nie tylko pomijana w wymiarze społecznym, ale też ukrywana w wymiarze intelektualnym – pisze Didier Eribon w książce poświęconej własnej matce³², analizując starość w kulturze Zachodu. W jego ujęciu starzy ludzie w naszej kulturze, tak jak inni wykluczeni, nie mają głosu ani medialnego wizerunku. *Czas zastygł. Projekcja siebie w przyszłość jest już niemożliwa, nawet w najbliższą przyszłość*³³ – pisze Eribon. Natomiast u Ozu, co być może jest związane z różnicą między kulturami, starość znajduje jednak swoje miejsce w porządku symbolicznym, nawet tym naruszonym – ma głos i twarz.



Tokijeska opowieść, reż. Yasujiro Ozu (1953)



Złodziejaszki, reż. Hirokazu Koreeda (2018)

Starość

Siedemdziesiąt lat po nakręcaniu *Tokijskiej opowieści* przemoc wobec starych osób jest otwarcie i silnie obecna w literaturze i kinie japońskim XXI w. W głośnym filmie *Złodziejaszki* Hirokazu Koreedy (*Manbiki Kazoku*, 2018) postacią kluczową i głową „rodziny”, czyli grupy bezdomnych „przybłędów”, jest stara kobieta, która wie, że by zatrzymać przy sobie bliskich i zachować dach nad głową, musi posuwać się do podstępów. Oszukuje urzędnika, gdy ten próbuje ją wysiedlić z rudery, żeby przejąć cenny grunt. Motyw bezbronnej, opuszczonej starości znajdziemy w popularnych, również na Zachodzie, filmach i książkach. *Kwiat wiśni i czerwona fasola*³⁴ (*Sweet Red Bean Paste*, reż. Naomi Kawase, 2015) dotyka problemu stygmatyzacji trędowatych i jest historią o podwójnym wykluczeniu – chorych i niedołączonych. Książka Miri Yū, Koreanki z pochodzenia, *Stacja Tokio Ueno*³⁵ to opowieść o biedzie, samotności i bezdomności starców. Bohater, choć całe życie przepracował w ciężkich warunkach, pod koniec życia, po tsunami w 2011 r., znajduje schronienie w parku Ueno wśród bezdomnych. Powieść poetyckim językiem prezentuje problemy społeczne Japonii, a ich symbolicznym skrótem jest scena, w której policja nakazuje bezdomnym usunięcie się (zniknięcie) na kilka godzin z parku, ponieważ znajdują się na trasie przejazdu rodziny cesarskiej. Intrygujące, w jak wielu (również tych przytoczonych) tekstach i filmach kluczowym źródłem problemu jest instytucja.

W filmach Ozu drobne akty przemocy rozgrywały się w rodzinie, często były poza sferą świadomości i decyzji bohaterów. W filmach Koreedy zostaje mocno zaznaczony kontekst społeczny, podkreślona niewydolność instytucji tradycyjnie związanych z władzą, legitymizujących ład i porządek. W *Złodziejaszkach* maltretowana przez matkę dziewczynka, choć ma szansę na lepsze życie, wraca do biologicznych rodziców w świetle prawa i za wiedzą policji, a w filmie *Monster* (*Kaibutsu*, 2023) dręczony i bity chłopiec nie znajduje pomocy w szkole. Kryzys instytucji nie jest jedynie problemem Japonii, ale tu jego komponentem są szczątki subtelnie niegdyś skonstruowanych porządków symbolicznych, związanych z uporządkowaną i zhierarchizowaną strukturą obowiązków i zależności. Przemoc, którą można dostrzec w świecie Ozu, sięga korzeniami w głąb tradycyjnych struktur kultury. Jednak w *Tokijskiej opowieści* owa przemoc jest jeszcze niewypowiedziana i nienazwana, a jej ślady zostają uchwycone prawdopodobnie dlatego, że struktury te w latach 50. wyraźnie zaczynają się chwiać i rozpadać. Ostatecznie w świecie Ozu rządzi jednak japońska zasada harmonii³⁶ – odrzuceni rodzice nie buntują się otwarcie, Noriko nie żali, a pejzaż, w którym płyną chmury i dymy z kominów, tworzy spójną całość. Ze świata emanuje spokój. Nawet w obliczu zmian społecznych tradycje i rytuały mają tu jeszcze zdolność łagodzenia napięć. Także przyjęta przez Ozu strategia narracyjna pozwala ewokować jakąś inną przestrzeń, dawać punkt oparcia. Statyczna, jakby zachowująca jednorodny dystans kamera (przenosząca ewentualnie swoje spojrzenie w dal, na zewnątrz – nigdy do wewnątrz) nie pozwala na penetrację: przeważa stały punkt widzenia „siedzącego na tatami”, czyli tego, który patrzy, milczy, nie interpretuje, a więc i nie aspiruje do władzy nad światem³⁷. A może, mówiąc językiem Lacana, jest tu jeszcze obecny „Wielki Inny”?

Rodzina

W świecie przedstawionym filmów Hirokazu Koreedy kluczowy element japońskiego ładu – rodzina – zostaje nie tyle naruszony, ile zdruzgotany. Nawet jeśli członków biologicznej rodziny łączą dobre relacje, jest ona niekompletna, zraniona śmiercią albo opuszczeniem, pozbawiona fundamentów wielopokoleniowej struktury, jak w *Monster*, gdzie po śmierci męża matka sama wychowuje nastoletniego syna.

Tematem otwarcie powracającym w kinie Koreedy jest przemoc w rodzinie. W *Złodziejaskach* matka maltretuje kilkuletnią dziewczynkę, w *Dziecięcym świecie* (*Dare mo shiranai*, 2004) dzieci muszą zmierzyć się z porzuceniem przez matkę, a w *Monster* oprawcą jedenastolatka jest ojciec alkoholik (reżyser pokazuje otwarcie to, co Ozu ukrywa). Biologiczna rodzina u Koreedy bywa przede wszystkim źródłem traumy. Jakie są źródła tego dramatu? Jednym z nich jest kryzys instytucji, który można interpretować jako wyraz całkowitego wyczerpania się jakiegoś porządku symbolicznego i tym samym zdolności do podtrzymywania wiary w sens i spójność struktur społecznych. Charakterystyczne, że w *Złodziejaskach* nową rodzinę tworzą ludzie, którzy nie są ze sobą blisko spokrewnieni, ale łączą ich wykluczenie – pozostają niewidoczni dla systemu i społeczeństwa: staruszka, bezrobotny, pracownica pralni, maltretowana dziewczynka i dwoje nastolatków (chłopiec nie chodzi do szkoły, a dziewczyna jest pracownicą nocnego klubu). Żyją pod jednym dachem, funkcjonując poza światem oficjalnym, bo ten ani ich nie chroni, ani nie ma im nic do zaoferowania. Bohaterowie *Złodziejasków* tworzą więc społeczność alternatywną, paradoksalnie opartą na tradycyjnym porządku rodzinnej hierarchii, z której jednak – może utopijnie – zostaje wyrugowana przemoc, polegająca na przykład na roszczeniach czy oczekiwaniach. Próby stworzenia wspólnoty są poruszające, ale efemeryczne, ponieważ brakuje im stabilnego fundamentu symbolicznego, który mógłby oprzeć się presji instytucji. Bohaterowie wstydzą się biedy, statusu społecznego, są zmuszeni do ukrywania swojej sytuacji mieszkaniowej, a ich wybory – jak drobne kradzieże – to konsekwencja wykluczenia z systemu. Wstyd nie działa tu już jako narzędzie regulujące harmonię, lecz jako doświadczenie alienacji i marginalizacji. To, że „instytucja” i „oficjalny system” mogą być źródłami agresywnego ataku na boleśnie i z poświęceniem wypracowaną nieformalną wspólnotę (i harmonijnie z nią współbrzmiającą prywatność), widać wyraźnie także w filmie *Zła nie ma* (*Aku wa Sonzai Shinai*, reż. Ryūsuke Hamaguchi, 2023), gdzie pracownicy firmy, przybyli z miasta do „baśniowej, leśnej krainy koegzystujących ze sobą ludzi i zwierząt”, w świetle litery prawa naruszają ład wypracowany przez wygnańców, co staje się przyczyną tragedii.

Przemoc

Po premierze „*Naszej młodszej siostry*” powiedziano mi w Cannes, że czas w moim filmie nie jest linearny, tylko cykliczny (...). Znowu pojawiły się komentarze: zupełnie jak w filmach Ozu – i ponownie poczułem, że im bardziej chcę się oddalić od Mistrza, tym bardziej się on we mnie przejawia³⁸ – wyznał Koreeda, którego to porównanie drażni. Choć deklaruje bliskość swojej twórczości z formułą dramatu społecznego,

zaś jego filmy łączy z obrazami Ozu temat rodziny i subtelność w opisie stanów emocjonalnych bohaterów, a niekiedy także strategie pracy kamery (z pozycji tami). Jednak Ozu, w swojej charakterystycznej oszczędności narracyjnej, ukazuje formy przemocy niemal niezauważalnie i nie przedstawia traumy w sposób jawny. Dlatego jego kino jest postrzegane jako uniwersalna refleksja nad kondycją ludzką, nieuchronnością utraty i przemijaniem. Koreeda natomiast wprost przywołuje potwora. Władza symboliczna – instytucje państwowe, edukacyjne, religijne – istnieją nawet wtedy, gdy porządek symboliczny, czyli zdolność tych instytucji do nadania sensu rzeczywistości, rozpada się³⁹. Szkoła, która w filmie *Monster* reprezentuje władzę symboliczną, nadal egzekwuje reguły i chroni swój wizerunek. *Nieważne, jaka jest prawda, nieważne, co się stało, ważne, by chronić szkołę* – deklaruje dyrektorka, kiedy w jej placówce dochodzi do niejasnej sytuacji przemocy. Szkoła nie potrafi sprostać swojej roli jako miejsca edukacji i ochrony dzieci. Porządek symboliczny funkcjonuje wtedy, gdy jednostki czują się zintegrowane z systemem norm i znaczeń, a więc bezpieczne. Konsekwencją rozpadu tego porządku staje się alienacja, dezorientacja, chaos i w ekstremalnych sytuacjach brutalna przemoc wobec słabszych w strukturze władzy⁴⁰. Może dlatego Koreeda tak często opowiada o dzieciach.

Fabula filmu *Monster* rozgrywa się wokół epizodu przemocy nauczyciela wobec ucznia. Ponieważ reżyser zastosował narrację z różnych perspektyw, brak tu instancji nadrzędnie konstruującej sensy. Odbiorca jest dzięki temu wprowadzony do świata przedstawionego i tak samo jak główne postaci zagubiony. O ile dorośli bohaterowie *Monster* potrafią przyjąć oficjalne maski ról społecznych, o tyle dzieci są wobec władzy symbolicznej zupełnie bezbronne. Chyba najbardziej poruszającym motywem filmów Koreedy (obecnym w *Monster*, ale i *Złodziejaskach*) jest brak oczekiwania przez dzieci jakiegokolwiek formy pomocy, kiedy władza (instytucji, nauczyciela, rodzica) występuje przeciw nim. W jednej ze scen (o potencjale znaczeń symbolicznych) maltretowany przez ojca chłopiec i dyrektorka jego szkoły mijają się na moście. Chwilę przed tym chłopiec podpalił budynek (w geście milczącej zemsty), w którym mógł przebywać jego ojciec-potwór. Mijają się bez słowa. Być może dlatego, że nie ma w tym świecie miejsca na wypowiedzenie cierpienia związanego z przemocą i nigdy nie było języka do opisania krzywdy czy bólu. Dyrektorka, używająca swojej publicznej roli jako maski, za którą ukrywa prywatne cierpienie po stracie kilkuletniej wnuczki, w jednej ze scen w supermarkecie, przy całkowicie obojętnym wyrazie twarzy, podkłada nogę dziecku w wieku zmarłej dziewczynki. Ten akt drobnej przemocy ilustruje, jak tłumiona trauma i niezdolność do jej wyrażenia prowadzą do agresji. W *Monster* Koreedy zostaje podważona niegdyś czytelna w japońskiej kulturze dychotomia wewnątrz/zewnątrz, nieoficjalne/oficjalne, jawne/ukryte. Wypracowana równowaga znika, pochłaniając *uchi* (wewnątrz), czyli przestrzeń intymności i autentyczności. W świecie *Monster* napięcie przebiega między tym, co ukryte, a tym, co upublicznione. To ostatnie staje się oficjalne, ma status absolutnej i jedynej prawdy. To paradoksalne, bo globalizacja i technologia miały sprzyjać wielogłosowości czy tworzeniu prywatności. Jednak, kiedy Minato ogląda w swoim telefonie fragment filmiku nagrany przez uczniów, w którym widzi upokorzonego nauczyciela – wie, że nie ma dla niego (jako innego) przyszłości.



Źła nie ma, reż. Ryūsuke Hamaguchi (2023)

Narzędzia służące kiedyś do regulacji harmonii społecznej, na przykład wstyd, stają się fundamentami świata, który opisuje Koreeda. Bohaterowie *Monster* koncentrują się na unikaniu bolesnego upokorzenia, a więc przede wszystkim na publicznym odegraniu roli. Nawet matka Minato, przeczuwająca, że syn przeżywa jakiś wewnętrzny dramat, wciela się w rolę rodzica na publicznej scenie gabinetu dyrektorki (dotknięta upokorzeniem Minato przez nauczyciela i tym samym upokorzona). Ale kiedy w domu przyjaciela swego syna widzi go z raną na rękę – po przypaleniu papierosem – milczy. Podobnie reaguje nauczyciel, kiedy dorosły mężczyzna, ojciec jego ucznia, wypowiada się o dziecku agresywnie i wrogo: *On ma mózg świni*. Wstyd, który kiedyś mógł służyć utrzymaniu harmonii społecznej, jest teraz związany z utrzymaniem fasady porządku (zachowaniem wizerunku, odegraniem ról) i wiąże się z wykluczeniem każdej formy inności. Przecucie własnej inności w przypadku Minato, chłopca, który zaczyna rozumieć swoją homoseksualność, dotyczy jednocześnie antycypacji własnej śmierci. Stygmatem innego jest już obciążony jego milczący przyjaciel, maltretowany przez ojca z powodu zbyt dziewczęcej urody i tym samym niespełniający pokładanych w nim oczekiwań. Odmienność tego chłopca, już upubliczniona, skazuje go na kolejną przemoc – tym razem jego oprawcami stają się koledzy w klasie. Minato widzi w tej drodze upokorzeń zapowiedź własnego losu. Milcząco przyzwala na złe traktowanie przez kolegów, bo tak jak nie ma tu miejsca na wypowiedzenie krzywdy, tak nie ma miejsca na bunt. Przyjaźń między dwoma chłopcami rozwija się w kontekście ich poczucia inności i wspólnie wypracowanej drogi izolacji od systemu władzy. Uciekają w dzikie miejsce, ale żeby do niego dotrzeć, muszą przejść, jak w baśni, wodę i las. Sceny, w których chłopcy tworzą bezpieczną dla siebie przestrzeń, położoną gdzieś na marginesie miasta i związaną z naturą, mogą być odczytane jako próba tworzenia własnego porządku symbolicznego, autonomicznego względem świata dorosłych. Chłopcy mają swój niezależny język, w którym pojawia się element zabawy, gry, jak na przykład w zawołaniu: *Kto jest potworem?* W świecie oficjalnym to pytanie nie mogłoby paść, bo potwór przede wszystkim odbiera język. To, że przemoc i język są ze sobą związane, jest u Koreedy wyraźnie zaznaczone. W sferze publicznej słowo służy przemocy: *Masz mózg świni* – słyszy Minato od nauczyciela, to samo zdanie wypowiada o synu do nauczyciela ojciec drugiego chłopca. Pokrzywdzeni nie mają języka, w którym mogą wypowiedzieć swoją traumę czy cierpienie. Koreeda porusza ten wątek w *Monster* – jego bohaterowie podejmują próbę ekspresji w mowie z pogranicza języka – nieskodyfikowanych dźwiękach, które wybrzmiewają z siłą ryku rannego zwierzęcia. *Graj* – mówi do upokorzonego ucznia dyrektorka, podając mu instrument. Kakofoniczne dźwięki trąby powstrzymują – również dyrektorkę czy nauczyciela – przed gestem samounicestwienia (samobójstwem). Oczywiście przypomina się tu taniec *butō*, w którym ciało jest instrumentem wyrazu tego, nad czym ani świadomość, ani kody kultury nie są w stanie zapanować.

W alternatywnym porządku związanym z dziką, baśniową przyrodą chłopcy odnajdują przestrzeń wolną od świata zewnętrznego. Jednocześnie są pozostawieni w obcym miejscu samym sobie. Świat, do którego wkraczają – trochę jak w *Labiryncie fauna* Guillerma del Toro – ma w sobie potencjał przestrze-

ni sakralnej, w której mieści się ambiwalencja bóstwa. Jest w nim bujne, niczym nieskrępowane życie raj, jak i żywioły apokalipsy. Ostatnie sceny filmu, burza, ulewa, wichura, choć osadzone w planie realistycznym, odwołują się do materii baśni – to tu, w tajemnym, zalanym wodą i błotem schronie, chłopcy ostatecznie odnajdują jednocześnie śmierć i wolność. *Nie chcę być taki jak tata* – słyszymy w pierwszych scenach filmu wyznanie Minato, skierowane do matki. Choć wiemy, że wychowuje ona chłopca samotnie, a ojciec nie żyje, dopiero rekonstrukcja sensów nielinearnie toczącej się historii przynosi zrozumienie ciężaru tych słów. *Nie chcę być taki jak tata* – martwy. Ten brak ojca w życiu Minato daje się zresztą odczytać jako nieobecność czy zaburzenie porządku symbolicznego, naruszenie jego kruchej tkanki. Narracja, przyjmująca kilka punktów widzenia głównego konfliktu, może mieć różne funkcje – konstruuje zagadkę: *Kto jest potworem?*, wzmacnia poczucie samotności bohaterów, nawiązuje do chaosu świata, bo władza (szkoła, rodzice) przestała być fundatorem ładu. Ukazała własną fragmentaryczność i niezdolność do zapewnienia spójnego sensu.

Schron

Widziałem tatę. Prosił, żeby cię pozdrowić – mówi Minato do matki, kiedy opowiada jej swój sen. *Czy się odrodzę?* – pyta nieoczekiwanie. Kilkakrotnie w rozmowach z matką wraca też do pytania, czy ojciec się odrodził, ujawniając tym samym zarówno przeczucie własnej śmierci, jak i pragnienie życia. *Wszystko się odwróci – wołowina z ryżem będzie znów krową* – pociesza go przyjaciel, z którym dzieli poczucie inności. Jest w tych słowach poruszająca odmowa życia na zasadach świata oficjalnego. Schron, który ze sobą dzieli – obrośnięty dzikimi pnączami, stary, porzucony autobus – stanie się miejscem symbolicznego przejścia do innego świata. Fantazja na temat życia, gdzie potwór jest tylko elementem zabawy i niewinnej gry, urzeczywistnia się, ale w innym wymiarze. O ile kultura jest u Koreedy już wyczerpana, o tyle natura to jeszcze obszar, gdzie można szukać ratunku. Żyrafa, świnia, krowa – zwierzęta są przywoływane przez chłopców, w przeczuciu ich przynależności do innego, lepszego porządku. Motyw ten powraca zresztą w *Monster* na wiele sposobów, na przykład ryk wyczerpania i poszukiwania pomocy, gdy dyrektorka i chłopiec grają razem na trąbach. Oczywiście łatwo uruchomić tu kontekst shintoizmu i buddyzmu dla wskazania źródła wyobraźni Koreedy. Byłoby to chyba jednak uproszczenie, jak to, które każe widzieć w nim kontynuatora Ozu.

Motywy natury (wody czy ognia) często pojawiają się w ostatnich filmach Koreedy. W *Monster* ogień staje się żywiołem buntu, a podpalenie gestem wyrażającym tłumiony gniew chłopca. Z kolei w *Złodziejaskach* woda jawi się jako możliwość odrodzenia. Rodzina żyjąca na marginesie społeczeństwa zabiera dziewczynkę, maltretowaną przez biologiczną matkę, nad ocean. W *Monster* woda i błoto zalewają świat, co zostaje przedstawione w wyjątkowo gwałtownych obrazach. W zakończeniu filmu Koreeda otwiera równocześnie dwa plany akcji – realistyczny, w którym lawiny błota pochłaniają schron chłopców, i baśniowy, w którym chłopcy odzyskują świat bez złych potworów, bo te zmyślone, choć straszny się nimi dzieci, okazują się dobre. Prawdziwie niebezpieczne monstra

pozostały w świecie realnym. Plan realistyczny rzeczywiście nie pozostawia złudzeń – natura to śmiercionośna siła.

Można oczywiście zaproponować inną jeszcze interpretację, wynikającą z wprowadzenia elementów czy kodów baśni, i odwołać się do wyobraźni związanej z traumą Fukushima, gdzie natura pokazała swoje bezwzględne, przerażające oblicze. Konieczność wyrażenia podobnie głębokiej traumy po potworności doświadczenia wybuchu bomby atomowej również uruchamiała obrazy żywiołów i potworów. Filmowe monstrum Godzilla często jest interpretowane jako ekwiwalent obrazu zranionej przez człowieka i spotworniałej natury. Jednak potwór wychodził z głębi oceanu, aby zaatakować miasto, domy, strefę ludzi. W *Monster* miasto nie jest domem ani schronem. Chłopcy szukają ratunku w naturze, przestrzeni transcendencji, gdzie jest możliwe odwrócenie czasu. Czy w takim paradoksalnym obrazie może wyrażać się trauma Fukushima? W *Zła nie ma* Hamaguchiego odnajdujemy podobny motyw poszukiwania schronu poza miastem w surowym, górskim lesie. Tu również bardzo silnie są zaznaczone plany realistyczny i baśniowy. Natura ustanawia porządek, określa granice, uruchamia pojęcia – zakazu i przekroczenia (taką świętą granicą, którą narusza człowiek, jest tu szlak wędrówek jeleni do wodopoju). W *Zła nie ma* – brutalnej, „złej baśni” o zakłóceniu porządku i kruchej koegzystencji człowieka i natury – w bezkresnym, zimowym lesie pojawia się obraz martwego jelenia. Tak umierają ranione przez myśliwych „postrzałki”. Energia (biorącej odwet?) przyrody jest miażdżąca, w obu przypadkach (*Monster*, *Zła nie ma*) giną dzieci. Być może da się zinterpretować ten nurt obrazów śmierci jako wyraz przekroczenia i w jego następstwie *pierwotnej bojaźni jako naszej najstarszej pamięci*⁴¹. Jak zauważa Ricoeur, u podstaw tej bojaźni tkwi pierwotny związek zmaży i zemsty. *Nierozerwalny związek Pomsty ze zmażą wyprzedza wszelkie instytucje, wszelkie intencje, wszelkie dekrety; jest to związek do tego stopnia pierwotny, że wyprzedza nawet wyobrażenie boga mściwego. Otóż ten anonimowy gniew, ta pozbawiona oblicza gwałtowność Odpłaty zapisuje się w świecie ludzkim literami cierpienia*⁴². Słynne japońskie opowiadanie, którego druga wersja powstała po Fukushima, *Niedźwiedzi bóg* Hiromi Kawakami⁴³, przywołuje tradycję mitów, w których bogowie czy duchy natury schodzą na ziemię. Motyw ten powtarza się w kulturze japońskiej – zarówno w mitologii *shintō*, jak i w literaturze po Fukushima, gdzie natura często przyjmuje formę nieuchwytniej siły wymagającej szacunku, a nie ujarzmienia. W *Niedźwiedzim bogu* zresztą ta świętość „schodzi” na ziemię jako Obcy/Inny (niedźwiedź w mitologii Ajnów jest bogiem). Przypomina się tu grecki mit o zejściu bogów do miasta w przebraniu włóczęgów. Nikt tutaj nie daje im schronienia, nikt ich nie rozpoznaje, ale nade wszystko nie okazuje szacunku. Bogowie zatapiają miasto... Czy mitologizacja traumy jest sposobem radzenia sobie z jej skutkami? Mit staje się narzędziem odbudowy sensu – pomaga zrozumieć wydarzenia, które wydają się niepojęte, oferując opowieść o spotkaniu człowieka z czymś potężnym, co przypomina o fundamentalnych ograniczeniach ludzkiego rozumienia i możliwości kontroli. Natura jest tu centralnym elementem wyobraźni posttraumatycznej, upomina się o człowieka, który zapomniał, że jest jej częścią, posiada pamięć dobra i zła, a więc też traumy, przemocy i bólu.

Filmy, które wymieniałam, łączy temat rodziny – pęknięć widocznych w jej fundamentach. Ten centralny motyw wielu japońskich tekstów kultury oczywiście przeszedł transformację. Zmieniają się sposoby ekspresji traum, bo podnosi się na przykład świadomość ofiar przemocy. Już samo postawienie pytania: „kto jest potworem?” jest znakiem tego procesu i skierowaniem uwagi na źródła krzywdy. W tym sensie głosami tekstów kultury Japonia przypomina sobie ból, którego doświadczyła i który zadała. Film Koreedy można interpretować jako krytyczny głos na temat kultury – i nie chodzi tu o jej odrzucenie, ale rewizję aksjologicznych podstaw i narzędzi, jakie daje w konfrontacji ze złem (trauma).

Powracając na koniec do teoretyków kina, według Slavoj Žižka film może świadomie budować narracje krytykujące lub wspierające systemy władzy, ale również, zgodnie z duchem myślenia Lacana, odsłaniać nieświadome. *Monster* ma w sobie ten właśnie potencjał, równocześnie realizując oba poziomy. Krytyczny wobec rzeczywistości społecznej (świadome), uruchamia wyobraźnię posttraumatyczną – obrazy natury, w której nieświadome szuka sposobu na wyrażenie bólu.

¹ Cyt. za: S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 19.

² Michał Bilewicz rozwinął temat konsekwencji traum historycznych (m.in. II wojny światowej) dla polskiej współczesności, w analizach sięgając również do tekstów kultury, m.in. filmów; por. M. Bilewicz, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2024.

³ Zob. S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, wyd. 2, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

⁴ Zgodnie z Lacanowską teorią nieświadomość jest rozumiana jako struktura podobna do języka, wyraża się np. w symbolach, obrazach i narracjach. Film jako medium narracyjne i wizualne ujawnia więc nieświadome pragnienia, lęki czy traumy. Filmy mogą być traktowane jako „symptomy” kulturowe – ujawniają to, co jest wyparte lub nieuświadomione na poziomie społecznym. Por. J. Lacan, *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*, tłum. J. Waga, PWN, Warszawa 2017; J. Lacan, *Seminarium XI. Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, tłum. R. Andruszko, B. Gorczyca, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁵ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9-17; A. Bazin,

Ewolucja języka filmu, w: tegoż, *Film i...* dz. cyt., s. 58-76.

⁶ Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022; P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

⁷ Zob. T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990; T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: tychże, *Dialektyka oświecenia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

⁸ Siegając m.in. do Freuda i Lacana Norihiro Kato poddał analizie kategorię „niesamowitości” przy okazji rozważań nad kulturą japońską (końca XX w. i początku XXI w.) i nieprzepracowanymi traumami – II wojny światowej, porażki i demokratyzacji Japonii. Interpretował on postać Godzilli jako ucieleśnienie żołnierzy poległych i odrzuconych w oficjalnych narracjach – w tym sensie jest ona „niesamowita”. *Nie znaleziono jeszcze politycznego rozwiązania sprzeczności, które japońskie społeczeństwo musiało przełknąć w obliczu porażki, więc sprzeczności te zostały stłumione. Zigmunt Freud opisał jako „niesamowite” wszystko, „co powinno być trzymane w tajemnicy i ukryte, a wyszło na jaw”, rzeczy, które są straszne właśnie dlatego, że są „zbyt*

- blisko domu". Według Kato powojenna Japonia obciążona mnóstwem wspomnień, z którymi nie chciała się zmierzyć – *robi wszystko, co możliwe, aby uniknąć tej historii, wysterylizować ją, zdezynfekować, uczynić nieszkodliwą*; N. Kato, *Goodbye Godzilla, Hello Kitty*, „The American Interest” 2006, t. 2, nr 1, <https://www.the-american-interest.com/2006/09/01/goodbye-godzilla-hello-kitty> (dostęp: 11.12.2024).
- ⁹ Teksty literackie, które przywołuje, powstały po katastrofie w Fukushima, a wybrzmiewają chociażby dlatego, że zarówno Miri Yū, jak i Hiromi Kawakami są laureatkami najbardziej prestiżowej japońskiej nagrody – Ryūnosuke Akutagawy. Natomiast w celu wyraźniejszego wydobywania śladów wyobraźni posttraumatycznej w *Monster* sięgam do ostatniego filmu Ryūsuke Hamaguchiego *Zła nie ma* z 2023 r.
- ¹⁰ A. Pierzchała, *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska*, Universitas, Kraków 2005, s. 79.
- ¹¹ *Wabi* – kategoria estetyczna i moralna odnosząca się do radości i spokojnego, wyciszonego życia, wolnego od zmartwień świata doczesnego. Pochodzi z tradycji średniowiecznej i kładzie nacisk na prosty typ piękna. Dotyczy transcendentnego stanu umysłu; por. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, t. 8, Kodansha Ltd, Tokyo 1983, s. 197; *sabi* – kategoria estetyczna powiązana z kategorią *wabi*, w *sabi* przenikają się i komponują takie pierwiastki znaczeniowe, jak starość, samotność, rezygnacja, wyciszenie; por. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, t. 6, Kodansha Ltd, Tokyo 1983, s. 362; *mono-no aware* – pojęcie zbliżone znaczeniowo *lacrimae rerum*, często tłumaczone jako patos rzeczy, żalność. Szczyt emocjonalny przebiegający w napięciu między przyjemnością estetyczną a żalem; por. I. Morris, *Świat księcia Promienistego*, tłum. T. Szafar, PIW, Warszawa 1973, s. 191.
- ¹² A. Pierzchała, *Butelka i sznurek z bielizną – na marginesie „Tokijskiej opowieści” i „Dryfujących trzciny” Yasujiro Ozu*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 148.
- ¹³ M. Pletnia, *Powojenny japoński pacyfizm jako narzędzie budowania dialogu międzykulturowego*, „Relacje Międzykulturowe – Intercultural Relations” 2023, t. 7, nr 1, s. 42-57. Pletnia zauważa: *Koniec okupacji w 1952 roku, a co za tym idzie, zniesienie cenzury, sygnalizował początek ogólnokrajowej debaty na temat zniszczenia Hiroszimy i Nagasaki. Warto podkreślić, że już w tym samym roku w ogólnokrajowej prasie po raz pierwszy ukazały się zdjęcia obu zniszczonych miast. Tamże, s. 47.*
- ¹⁴ W pole semantyczne porażki można również wpisać słabość, ułomność, chorobę. Warto na tym gruncie przeemyśleć np. społeczne wykluczanie chorych czy postrzeganie dotkniętych promieniowaniem po wybuchach bomb atomowych jako „zarażonych”. W Japonii w 1953 r. wprowadzono np. prawo nakazujące izolację pacjentów z trudem, mimo że w tym czasie były już dostępne skuteczne metody leczenia. W 1996 r. zniesiono obowiązek izolacji, ale stygmatyzacja była tak silna, że dopiero w 2001 r. parlament przeprosił chorych za takie traktowanie.
- ¹⁵ Korzystałam z angielskich i polskich list dialogowych.
- ¹⁶ Zob. R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999.
- ¹⁷ Por. L. Sosnowski, *Natura – ciało – kultura. Uwagi na temat Japonii*, „Estetyka i Krytyka” 2011, t. 3, nr 22, s. 151-165.
- ¹⁸ Zob. R. Benedict, *Chryzantema i miecz*, tłum. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 207-209.
- ¹⁹ T. Doi, *The Anatomy of Dependence*, tłum. J. Bester, Kodansha International, Tokio 1973.
- ²⁰ W dialogach emocje czasami są wyrażane niebezpośrednio. Często znaczenie wynika z kontekstu, tonu głosu lub tego, co pozostaje niewypowiedziane. Ponieważ córka komunikuje swoje niezadowolenie wprost, może to wskazywać na głęboko zakorzoną frustrację i niechęć. Na listach dialogowych w języku angielskim i w języku polskim słowa córki są tłumaczone z dużym ładunkiem emocjonalnym, pojawia się fraza „nienawidziłam tego” (zachowania ojca).
- ²¹ Dzieci w *Tokijskiej opowieści* są depozytariuszami władzy, ponieważ w tradycyjnym japońskim społeczeństwie to na nich spoczywa odpowiedzialność za opiekę nad starymi rodzicami. Jednak to, co w praktyce oznacza bycie depozytariuszem władzy, ulega znacznemu przeobrażeniu – dzieci, choć powierzono im tę rolę, nie postrzegają jej w kategoriach obowiązku. W rezultacie stają się przede wszystkim dysponentami władzy. To one realnie kontrolują dynamikę relacji rodzinnych, decydują o tym, ile czasu poświęca rodzicom, i dostosowują rodzinne więzi do własnych potrzeb i ambicji (co prowadzi do emocjonalnej alienacji rodziców). Być może jednak to napięcie

- między depozytariuszem a dysponentem władzy tkwi gdzieś głębiej wewnątrz kultury i jest jednym z przejawów dynamiki władzy? Dominujące interpretacje filmów Ozu (np. Donalda Richiego, jednego z najbardziej znanych komentatorów tej twórczości) koncentrują się na nowoczesności, alienacji i przemianach społecznych. Można jednak przyjąć inną perspektywę – wywieść dynamikę władzy z kultury konfucjańskiej. Niewykluczone, że napięcie między depozytariuszem a dysponentem władzy wynika z tradycyjnych dynamik kultury konfucjańskiej, a nie jedynie z wpływu modernizacji. Powojenna modernizacja w Japonii mogła tylko wzmocnić to napięcie, ale nie stanowiła jego źródła – dynamika między depozytariuszem a dysponentem władzy była wpisana w kulturę rodzinną znacznie wcześniej.
- ²² Balladę o *Narayamie* napisał Shichirō Fukazawa w 1956 r. Filmy inspirowane tym tekstem nakręcili Keisuke Kinoshita w 1958 r. oraz Shōhei Imamura w 1983 r.
- ²³ Edward T. Hall podkreślił, że komunikacja wysokiego kontekstu to taka, w której większość informacji znajduje się albo w mowie ciała, albo jest zinternalizowana przez daną osobę, podczas gdy bardzo niewiele treści pozostaje w jawnej, przekazanej części komunikatu. Zob. E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, PWN, Warszawa 1984. Jednak wybierając gatunek *shomingeki*, Ozu jest bardzo blisko (na ile to oczywiście możliwe) tego, co prywatne (w opozycji do tego, co publiczne). *Shomingeki* to japoński gatunek filmowy, który koncentruje się na codziennym życiu zwykłych ludzi, zwłaszcza przedstawicieli klasy średniej i niższej. Znany jest z realistycznego podejścia do tematów rodzinnych, obyczajowych, społecznych. Yasujiro Ozu był jednym z jego najwybitniejszych twórców.
- ²⁴ Zob. J. Pilarska, *Komunikacja w kulturze japońskiego kolektywizmu – wybrane koncepty*, „Kultura i Edukacja” 2024, t. 2, nr 144, s. 233 (dostęp: 4.05.2024).
- ²⁵ Jako przyczyny izolowania się młodych Japończyków od społeczeństwa w drugiej połowie XX w. podaje się m.in. presję związaną z edukacją, wysokie oczekiwania społeczne oraz zmiany gospodarcze i kulturowe, w tym kryzys gospodarczy lat 90. Termin został zdefiniowany dopiero w 1998 r. przez Tamakiego Saitō, japońskiego psychiatrę. Opisanie tego zjawiska zajęło tyle czasu, ponieważ przez lata uważano je za problem indywidualny. Zob. T. Saitō, *Hikikomori: Adolescence Without End*, University Of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- ²⁶ N. Kato, *Haisha no souzouryoku*, Shueisha, Tokio 2017.
- ²⁷ B. Pawłowicz, *Godzilla i rewolucja dziewczynek*, „Zwierciadło” 2011, nr 2, <https://zwierciadlo.pl/kultura/1264%2C1%2Cgodzilla-i-rewolucja-dziewczynek.read> (dostęp: 16.10.2024). Trauma II wojny światowej według Kato ujawnia się w japońskiej kulturze popularnej w zamaskowanej, zniekształconej formie. Japonia wciąż więc mierzy się z historią w literaturze, kinie i sztuce. Autor podkreśla, że szybki rozwój gospodarczy mógł przysłonić potrzebę refleksji nad wartościami i tożsamością narodową.
- ²⁸ Zob. S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- ²⁹ P. Dybel, *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 20.
- ³⁰ Porażka i słabość były stygmatyzowane w kulturze japońskiej. Jak się ma do tego narracja ofiary, którą przyjęła Japonia po wojnie? Wielu zachodnich komentatorów podkreśla, że narracja ofiary w Japonii była rozwiązaniem, które umożliwiło krajowi zachowanie honoru w warunkach kultury wstydu. Choć może wydawać się sprzeczna z niechęcią do odsłaniania słabości, była efektywną adaptacją kulturową do sytuacji powojennej. Badacze, tacy jak Dower, Buruma czy Benedict, pokazują, że narracja ta nie tylko łagodziła poczucie wstydu, ale też służyła celom politycznym i społecznym.
- ³¹ Donald Richie analizował techniki filmowe Ozu, m.in. wykorzystanie ujęć niepowiązanych bezpośrednio z akcją, które określał terminem *pillow shots*; por. D. Richie, *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Berkeley 1977.
- ³² D. Eribon, *Życie, starość i śmierć kobiety z ludu*, tłum. J. Giszczak, Karakter, Kraków 2024, s. 248.
- ³³ Tamże, s. 249.
- ³⁴ *Kwiat wiśni i czerwona fasola* – film powstał na podstawie książki Duriana Sukegawy (D. Sukegawa, *Kwiat wiśni i czerwona fasola*, tłum. D. Latoś, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018) i choć traktuje o przemocy wobec ludzi chorych i starych, dotyka również problemu rozpadu więzi rodzinnych i opowiada o trzypokoleniowej „rodzinie” stworzonej przez obcych sobie ludzi.
- ³⁵ M. Yū, *Stacja Tokio Ueno*, tłum. D. Latoś, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

- ³⁶ W dążeniu do harmonii (*wa*) Japonia stworzyła społeczeństwo, które unika konfrontacji z trudnymi tematami, takimi jak bezdomność, bezrobocie i przemoc. Te kwestie są często ignorowane lub ukrywane, jednak paradoksalnie presja na utrzymanie harmonii może pogłębiać problemy i prowadzić do marginalizacji jednostek. Harmonia oznacza współpracę, kompromis i unikanie otwartych konfliktów, dlatego w firmach jest promowane kolektywne podejmowanie decyzji. W relacjach społecznych często stosuje się subtelne strategie, takie jak unikanie konfrontacji (*tatemaie*) i wyrażanie intencji w sposób pośredni.
- ³⁷ A. Pierzchała, *Obcość przezwyciężona...* dz. cyt., s. 64.

- ³⁸ N. Karolak, *Niewidzialni ludzie. Rozmowa z Hirokazu Koreedą*, „Dwutygodnik” 2018, nr 241, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7920-niewidzialni-ludzie.html> (dostęp: 5.10.2024).
- ³⁹ Zob. K. Świrek, *Co przychodzi po końcu władzy symbolicznej? Bourdieu, Lacan i nowe formy cierpienia w „postsymbolicznym” świecie społecznym*, „Kultura i Społeczeństwo” 2024, t. 68, nr 2, s. 29.
- ⁴⁰ Tamże, s. 15.
- ⁴¹ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986, s. 31.
- ⁴² Tamże, s. 32.
- ⁴³ H. Kawakami, *Niedźwiedzi bóg*, tłum. B. Kubiak Ho-Chi, Tajfuny, Warszawa 2019.

Aneta
Pierzchała-Suska

Doktor filmoznawstwa, adiunkt na Wydziale Kultury Japonii Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych (PJATK) w Warszawie. Autorka książki *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska* (2005), współautorka takich publikacji, jak *Autorzy kina europejskiego II* (2005), *Szukając von Triera* (2000) i *Światowa encyklopedia kina religijnego* (2007). Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Kinie”, „Filmie”, „Akcencie”, „Dialogu”, „Teatrze”, „Życiu Warszawy”, „Życiu” i „Gazecie Wyborczej”.

Bibliografia

- Dybel, P. (1999). Przemijalność piękna i melancholia Freuda. *Teksty Drugie*, (3), ss. 17–31.
- Eribon, D. (2024). *Życie, starość i śmierć kobiety z ludu* (tłum. J. Giszczak). Kraków: Karakter.
- Freud, S. (2009). *Psychologia nieświadomości* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Karolak, N. (2018). Niewidzialni ludzie. Rozmowa z Hirokazu Koreedą. *Dwutygodnik*, (241). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7920-niewidzialni-ludzie.html>
- Kato, N. (2006, 1 września). Goodbye Godzilla, Hello Kitty. *The American Interest*, 2 (1). <https://www.the-american-interest.com/2006/09/01/goodbye-godzilla-hello-kitty>
- Kawakami, H. (2019). *Niedźwiedzi bóg* (tłum. B. Kubiak Ho-Chi). Warszawa: Tajfuny.

- Pawłowicz, B.** (2011, 11 lutego). Godzilla i rewolucja dziewczynek. *Żwierciadło*, (2). <https://zwierciadlo.pl/kultura/1264%2C1%2Cgodzilla-i-rewolucja-dziewczynek.read>
- Pierzchała, A.** (2005). *Obcość przezwyciężona? Filozofia japońska a kultura europejska*. Kraków: Universitas.
- Pletnia, M.** (2023). Powojenny japoński pacyfizm jako narzędzie budowania dialogu międzykulturowego. *Relacje Międzykulturowe – Intercultural Relations*, 7 (1), ss. 42–57. <https://doi.org/10.12797/RM.01.2023.13.03>
- Richie, D.** (1977). *Ozu: His Life and Films*. Berkeley: University of California Press.
- Ricoeur, P.** (1986). *Symbolika zła* (tłum. S. Cichowicz, M. Ochab). Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Sosnowski, L.** (2011). Natura – ciało – kultura. Uwagi na temat Japonii. *Estetyka i Krytyka*, 3 (22), ss. 151–165.
- Yū, M.** (2020). *Stacja Tōkio Ueno* (tłum. D. Latoś). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Žižek, S.** (2010). *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej* (tłum. J. Kutyla). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Keywords:

Japanese cinema;
Yasujirō Ozu;
Hirokazu Koreeda;
violence;
family relations;
post-traumatic
imagination

Abstract

Aneta Pierzchała-Suska

Who is the Monster? Signs of Violence in Yasujirō Ozu's *Tōkyō Story* and Hirokazu Koreeda's *Monster*

The article analyses various forms of violence in Japanese culture and cinema, juxtaposing the subtle violence depicted in Yasujirō Ozu's films, such as *Tōkyō Story* from the 1950s, with the more explicit representations of violence in contemporary cinema, exemplified by Hirokazu Koreeda's *Monster* (2023) and *Shoplifters* (2018). In Ozu's works, violence is expressed through silence and the pressure stemming from Confucian norms, illustrating the tension between traditional values and Japan's postwar modernization. Koreeda's films, on the other hand, focus on overt violence, institutional crises, and social exclusion, showing how the collapse of symbolic structures leads to alienation and chaos. The author also explores the topic of post-traumatic imagination, analysing how contemporary Japanese filmmakers use the language of cinema to process both collective and individual trauma.