

Butelka i sznurek z bielizną – Na marginesie *Tokijskiej opowieści* i *Dryfujących trzcin* Yasujiro Ozu *

ANETA PIERZCHAŁA

Etyka i estetyka to jedno.

Ludwig Wittgenstein

W kinie europejskim ceni się twarz, śledzi drobne napięcia mięśni – bo w pewnym sensie twarz to zwierciadło duszy, a oczy są jej „oknem”, jakby wewnątrz podmiotu działa się coś, do czego nie sposób dotrzeć, do czego można się jedynie zbliżać, na co można jedynie wskazywać. Nasze kino zawsze lubiło zbliżenia twarzy, poza tym ceni operowanie symbolem, metaforą, tymi wszystkimi środkami, które są konsekwencją aspirowania do wyrażenia jakiejś bliżej niesprecyzowanej Pełni Znaczeń, Głębi czy Duszy. (Być może to drzemające w nas przekonanie, że ciało ewokuje „coś niematerialnego”, można by zanalizować w kontekście dualistycznego przeciwstawienia materii i ducha, i deprecjacji tej pierwszej – ale to już inny temat.)

Strategię operowania ciałem, która odsyła do wewnętrznego planu bohatera obserwujemy chociażby w filmach Krzysztofa Kieślowskiego. Reżyser zanotuje grymas twarzy, ruch ręki – po to, aby zasugerować istnienie czegoś wewnętrznego, czegoś ponad czy poza twarzą i ręką. Rolę dopowiadania stanów emocjonalnych bohaterów mają też przedmioty wydobywane przez reżysera w zbliżeniach: filiżanka kawy, brudna szklanka z wystygłą herbatą, z której mozolnie wydobywa się owad, błękitne, szklane paciorki. Wszystkie one są podporządkowane wyrażaniu „duszy” bohatera i w konsekwencji świat przedstawiony jest powołany (przynajmniej do pewnego stopnia) po to, aby być na jej usługach, wspomaga „wypowiadanie tego, co niewyraźalne”. Znaczenie rzeczywistości (czy prościej – przedmiotów) uruchamiają bohaterowie – patrzeniem, dotykiem. W *Dekalogu II* patrzymy na kwiaty w doniczce – jeden łamany, drugi pielęgnowany – jeden odsyła do agresji bohaterki, drugi do czułości bohatera-lekarza. Kiedy widzimy w *Niebieskim* filiżankę i kostkę cukru, która rozpuszcza się w palcach bohaterki, to obraz ten staje się po prostu „przepisaniem” uczuć kobiety, czegoś nieuchwytnego, co się rozgrywa w jej wnętrzu. Świat przedstawiony trylogii *Trzy kolory* i *Dekalogu* w konsekwencji bywa selektywnie i subiektywnie opisywany, bo podąża za spojrzeniem bohatera (za którym my, widzowie, też musimy podążyć). W *Dekalogu II* widzimy np. odrapane ściany szpitala, potem szklankę

* Bardzo dziękuję dr Agnieszce Kozyrze z Zakładu Japonistyki UW za konsultacje i cenne uwagi.

i wydobywającego się z niej owada. Obrazy te są informacją o chorym człowieku, który leży na szpitalnym łóżku (albo lepiej: informacją od tego człowieka).

Zastanawiam się, czy w takim budowaniu świata przedstawionego nie czai się jakaś groźba i czy nie ona właśnie bywa źródłem nawoływania rzeczywistości ponad światem wewnętrznym bohaterów. Do kodowania jakiegoś trudnego do sprecyzowania Obiektywnego Znaczenia (Sensu) dąży Kieślowski, kiedy „ponad głowami” (poza spojrzeniem bohaterów) każe przechodzić zmęczonej, starej kobiecie i jej kroki śledzi w długich ujęciach albo kiedy „wysyła” w świat tajemniczą postać mężczyzny obecną we wszystkich częściach *Dekalogu* (znaczące spojrzenie tego milczącego świadka, „anioła stróża” pozornie nie związanych ze sobą bohaterów kieruje ku jakiemś sensownemu planowi zdarzeń). Reżyser sytuuje się tu w roli transcendentnej świadomości sprawującej kontrolę nad znaczeniem świata przedstawionego. A za plecami tej transcendentnej świadomości, namiestnika Absolutu, rozciąga się jeszcze Terra Incognita, bo jako widzowie trylogii *Trzy kolory* wciąż jesteśmy poddawani presji Tajemnicy, np. w *Niebieskim* pozostajemy pod naciskiem patosu muzyki kierującej ku czemuś, co głębokie i skryte, co jest tego Absolutu, Innej Rzeczywistości emanacją. W *Dekalogu I* „przemawia” do nas komputer, wciąż sugerowany jest szyfr, do którego nie mamy klucza. Z „rąk do rąk” przechodzi narracja, nadawca sensów przemieszcza się – raz jest nim bohater, potem „wysłannik” reżysera, np. „anioł stróż”, następnie bezosobowy narrator-reżyser, od którego pochodzą „obiektywne”, ale znaczące obrazy świata (np. kamienne blokowisko, stara kobieta obserwowana w długim ujęciu), a za nim znajduje się jeszcze Ktoś, kogo obecność jest wciąż sugerowana.

Czy można przekroczyć samotność, „obcość” wobec świata? – to pytanie niezmiennie stawia Kieślowski w swoich filmach, ale odpowiedź, wbrew deklaracjom, na powierzchni fabuły jest negatywna – tak głęboki jest rozłam między człowiekiem a światem. To obszar nie do przebycia, jak od dna ludzkiego oka do niewidocznego szczytu, na którym zasiada On, Dyrygent, właściciel skrytego przed nami Sensu¹.

Przywołuję tu twórczość Krzysztofa Kieślowskiego nie po to jednak, by analizować ją, np. w aspekcie władzy, jaką sprawuje reżyser nad światem przedstawionym, ale po to, by wyjaśnić zjawisko ucieczki od rzeczywistości, które wiąże się z obsesją wytwarzania sensu znaków (np. obrazów), wpisaną w tzw. kulturę Zachodu, obsesją, która w konsekwencji prowadzi do wyobcowania, zagubienia, bezradności. *Czemu, czytając, trzeba zgadywać znaczenia, /W tyle za sensem ciągle o dwa kroki?*² – pisał XVII-wieczny poeta George Herbert i jego pytanie pozostaje aktualne w kontekście sztuki wymuszającej ekwilibrystyczne popisy interpretacji, szantażującej Tajemnicą, do której zostajemy przywiązani jak do stołowej nogi. *Danie swej owcy czy krowie dużej przestrzennej łąki jest sposobem kontrolowania jej*³ – mawiał mistrz zen Shunryu Suzuki i choć brzmi to paradoksalnie – ta nieograniczona wolność interpretacji znaku może być dla nas więzieniem.

Ludzie czynią świat zrozumiałym, nadając sens rzeczom i lęk przed nieznanym ustępuje tym samym miejsca poczuciu wolności – twierdził Barthes, który cenił znaki, ale dostrzegał kryjące się w nich niebezpieczeństwo: *Rzeczy – pisał – zagrzebane są pod stosem różnorodnych znaczeń, jakimi ludzie (...) nasycili*

nazwę każdego przedmiotu⁴. Konsekwencją nadwyżki sensów, którymi obciążane są znaki, jest alienacja człowieka, ucieczka od rzeczywistości, ale, co chyba bardziej mroczne, język staje się wtedy „niezauważalnie dla oka” instrumentem władzy. Według Barthes’a właśnie kultura Zachodu zarażona obsesją Pełni, Sensu, to „obszar”, gdzie znaki, którymi próbujemy dopaść to, co skryte poza nimi – mnożą się jak króliki. Chorujemy na władzę nad rzeczywistością i stajemy się ofiarami tej choroby, np. marionetkami w rękach ideologów. Na marginesie dodam, że w kontekście zachodniej strategii wytwarzania „nadwyżki sensów” znaku można by pokusić się o analizę np. filmów propagandowych, w których operowanie symbolami doprowadzono do perfekcji (przykład – *Triumf woli*, majstersztyk szantażu osiągnięty przez sugerowanie „głębi” znaku). Dlatego zapewne operacje na sensach znaków nigdy nie są dla Barthes’a etycznie obojętne.

Drogą refleksji oraz wewnętrznego doświadczenia odkryłem, że nic nie ma sensu, że życie nie ma żadnego sensu. Co nie przeszkadza, iż póki uwijamy się tu i tam, póty projektujemy jakiś sens. Sam żyłem pośród fantomów sensu. Nie sposób żyć, nie projektując sensów⁵.

W swoim semiologicznym wykładzie *Imperium znaków* Barthes analizował naszą obsesję punktu centralnego (i Pełni), historię wyrażania własnego „ja”. Inspirację czerpał z myśli buddyjskiej zen, w której duży nacisk kładzie się na uwolnienie człowieka od tyranii słów i logiki, czujność wobec znaków.

Zen w jednym ze swoich aspektów jest próbą odsymbolizowania świata, przywrócenia języka niewinnego, bo zdolnego do wskazania (jak to ujmuje jedno z powiedzeń zen) na „to, to właśnie”. Nakręcony bąk języka, mnożący sensy aż po bełkot, zostaje tu zatrzymany jednym ruchem ręki, jak wtedy kiedy mistrz zen zadaje koan (pyta np. *jak wyglądała twoja pierwotna twarz, zanim narodzili się twoja matka i ojciec?*) i uderza rozgorączkowanego poszukiwaniem odpowiedzi (i sensu) ucznia po ramieniu. Należy pamiętać, że uderzenie to nie ma doprowadzić ucznia do nihilistycznych wniosków o nieobecności sensu (pustka nie może tu być utożsamiana z brakiem), ale uwolnić go od opresywnej Pełni i ostrzec, że słowa, intelekt, wiedza (i znaki) są instrumentami, którymi nie do wszystkiego na tym świecie można się dobrać. *Kształtujemy garnek z gliny, ale to pustka w środku dźrzy wszystko, czego pragniemy⁶* – mawiają na Wschodzie. Tokio pozbawione centrum⁷, starannie opakowane pudełko z nic niewartą (i nieznaczącą) zawartością w środku, potrawy podane jak malarska paleta, ale pozbawione „mięsistej” zawartości – wszystko to Barthes czyta jako japońskie ćwiczenie pustki⁸. Takim ćwiczeniem są również filmy Ozu. W kontekście jego twórczości pada często pojęcie „sceny pustej”. Zatrzymajmy się nad nim. Pierwszy kadr w filmie *Dryfujące trzciny⁹* to butelka ustawiona na plaży z wieżą latarni w tle, obraz statyczny, wysmakowany formalnie, ale pozbawiony ciężenia znaczeń. Obraz trwa chwilę, a jedyny ruch, który można uchwycić, to ledwo słyszalny odgłos (odpływającej?) motorówki. Ktoś powie, że ukryte sensy płynące pod

powierzchnią tego kadru otworzą się dopiero po wygraniu całości tekstu (po obejrzeniu filmu), ale w *Dryfujących trzcinach* reżyser żadnym gestem nie zasugeruje takiej możliwości. Nie wiemy, kto postawił butelkę i dlaczego, obraz nie ma żadnego związku z późniejszą akcją, tzw. anegdotą opowiedzianą w filmie. Istnieje dla samego siebie. Tak jak sznur z bielizną filmowany „obok” akcji *Tokijskiej opowieści*¹⁰ koncentruje na sobie naszą uwagę. Na pewno kadry takie podrażniają potrzebę interpretacji i pragnienie nadania im sensu, ale możemy je ewentualnie przeczytać jako oznaczenie braku, nieobecności osoby, która przedmioty te ustawiła i opuściła, albo uznać je za wizualny ekwiwalent czasu – napięcia między tym, co przeszłe i teraźniejsze. Należy także pamiętać, że w filmach Ozu przedmioty nie wyłaniają się w konsekwencji spojrzenia bohatera, ale istnieją obok, ponad jego obecnością i nieobecnością. Operator Ozu – Yuharu Atsuta – tak wspominał pracę z reżyserem: *Na planie, gdzieś w rogu, Ozu ustawiał jakieś przedmioty, na przykład butelkę piwa, która stawiała się istotnym elementem kompozycyjnym. Przyzwyczailiśmy się do tego i zawsze mieliśmy przygotowane drobne przedmioty, akcesoria, które on lubił i zależnie od okoliczności umieszczał na planie*¹¹. Scenograf Tomō Shimogawara wspominał pracę z Ozu przy barwnych filmach (kolorowym filmem są m.in. wspomniane *Dryfujące trzciny*): *Do każdego ujęcia, każdego planu, Ozu usiłował wcisnąć coś czerwonego. By zaspokoić tę jego manię, mieliśmy przygotowane różne przedmioty pomalowane na czerwono: czerwone naczynko, czerwone pudełko zapatek, czerwony flakonik. Ozu szperał w skrzyni z akcesoriami, znajdował coś, co mu się podobało i ustawiał na planie. Za nim szedł Miyagawa i tę rzecz usuwał*¹². Operator miał po prostu kłopoty z oświetleniem tych niespodziewanie wstawionych barwnych przedmiotów na planie. Abstrahując od kwestii symboliczności koloru (ktoś mógłby twierdzić, że czerwień konotuje jakieś sensy), trudno o dosadniejsze zdeprecjonowanie rekwizytu jako symbolu.

W pierwszej sekwencji filmu *Czerwony Kieślowski* pojawia się telefon i – co charakterystyczne i znaczące – dłoń ludzka, która go uruchamia (uruchamia dosłownie i metaforycznie). Następnie pojawia się obraz kabli telefonicznych rozciągniętych na dnie morza, a przyspieszony ruch kamery zmierza do jakiegoś bliżej niesprecyzowanego centrum. Tym centrum jest bohater (bohaterowie) uwikłany w „kable telefoniczne”, czyli komunikację, rozmowę, próbę porozumienia, a więc pewną sytuację egzystencjalną. Telefon-przedmiot, do którego wciąż powraca reżyser, nieustająco pobudza nas do interpretacji jego symbolicznych wartości. Butelka czy bielizna w kadrze Ozu nigdy nie zwiążą się bezpośrednio z akcją ani bohaterem. Obrazy te po prostu są, jak w haiku¹³ (o którym mówią, że jest kwiatem zen) – haiku pozbawionym manifestacyjnej obecności podmiotu mówiącego, ale przede wszystkim cudownie „pieczętującego” błysk życia samego, mowy pozbawionej zapośredniczeń komentarzy i interpretacji. Czasami określa się haiku jako „zamrożoną” chwilę; *Melon / W rannej rosie / Świeżo obłocny*¹⁴.

My, ludzie Zachodu, czytamy haiku przez pożądanie sensu, a haiku, jak twierdził Barthes, to zniesienie języka, a nie pobudzanie go. Być może obrazy, które pojawiają się i trwają w filmach Ozu, mają funkcję wstrzymywania operacji interpretowania, operacji, której źródło, jak każdy akt intelektualny, jest zanieczyszczone dualistycznym rozkładem na „ja” i „nie-ja”. A rozkład ten zawsze doprowadzi do sytuacji, w której świat, jako „ten obcy”, będzie domagał się

zmudnego rozszyfrowywania. Wypada powtórzyć za mistrzem haiku Bashō: *Godny podziwu / Ten, kto nie pomyślał: / „Życie mija” / Widząc błyskawicę*¹⁵. I nie chodzi tu o zniesienie znaczenia dla samego aktu negacji, opuszczenia znaczenia na rzecz bełkotu czy chaosu, ale o wykrwawienie się tej całej nadwyżki sensów, którą ludzie obciążają rzeczywistość. W jakim celu? A no, po to właśnie, by znaleźć się jak najbliżej tego, co jest samym istnieniem, czystym byciem.

Czy możemy pomyśleć, jak być sobą i błyskawicą jednocześnie, jakąś trudną do zdefiniowania w języku całością? Barthes mawiał, że popularność haiku na Zachodzie jest związana z naszą pretensją do zapisywania „wrażeń” (jakby nasze wrażenia były pępkiem świata!). Twierdził on (i chyba słusznie), że nie rozumiemy istoty tej poezji, bo nakładamy na nią uparcie własną siatkę pojęć, czytamy ją uwikłani w mity: klasyczny, który czyni zwięzłość dowodem sztuki i romantyczny, który improwizacji przypisuje wartość prawdy. A może w tej „luce znaczenia”, którymi są wysmakowane formalnie, refrenicznie powracające kadry – możemy usłyszeć szmer czasu? A szczeliny, w których słyhać go najwyraźniej, to chwile, w których ludzkie ucho jest przyłożone do ściany świata tak, że niemal zaciera się granica między człowiekiem a światem. Aby dookreślić, co mam na myśli, kiedy mówię o niektórych kadrach Ozu, w których czuje się niemożliwe do opisanego pulsowanie istnienia, przywołam słowa Heideggera: *Obraz van Gogha, na którym widzimy parę zniszczonych chłopskich butów, nic więcej. W rzeczywistości obraz nie przedstawia nic. Jednak, jak gdyby w odniesieniu do tego, co jest na obrazie, oglądając go [patrzący] natychmiast odczuwa, że jest sam na sam z tą parą starych butów, jak gdyby to on sam utrudził się w drodze do domu, wracając z motyką z pola w ten późnojesienny wieczór, gdy wygasły już ostatnie ogniska, w których pieczono ziemniaki*¹⁶.

I jeszcze jeden zabieg, który jak sądzę, wiąże się ze strategią powstrzymywania interpretacji obrazu – powtórzenie, redundancja, od której jako od „niezgrabnego chwytu” odwróciły się reżyser Zachodu. Ozu często umieszcza w kadrze reklamy, plakaty. Wszystkie one: wypisane, wymalowane, nieruchome albo dyskretnie poruszane wiatrem, informują zazwyczaj o czymś, o czym wiemy albo dowiemy się za chwilę – gdzie rozgrywa się dana scena, np. w teatrze, restauracji, czy barze. Ta informacja podana na plakatach przy ostentacyjnym charakterze przestrzeni, w której toczy się akcja, robi wrażenie zbędnej. Koncentruje więc na formalnym aspekcie kadru. Powtórzenie takie, jak sądzę, w pewnym sensie wstrzymuje sens, a wyostrza samo bycie przedmiotów (wymalowanych na papierze znaków, poruszonych, niemal niezauważalnie dla oka, ruchem powietrza, jakby to samo powietrze było tematem przedstawienia – jeżeli będziemy się upierać przy obecności tu jakiegokolwiek tematu).

W *Dryfujących trzcinach* pojawia się pięknie zakomponowany kadr: uliczki i w drugim planie morze. Dominantą jest błękitna barwa wody. W tę nieruchomą przestrzeń wbiegają dzieci, aby za chwilę zniknąć za progiem kadru. Pozostaje tylko morze, uliczki i nikiące głosy. Takich formalnie wysmakowanych obrazów jednej przestrzeni czy przedmiotu jest wiele – czasem na tle kamiennego muru pojawia się człowiek we wzorzystym kimonie, innym razem na tle kamieni pada deszcz albo „zagra” intensywna czerwień kwiatów. Gra kolorem lub ornamentem zawsze przesuwają punkt ciężkości ze znaczenia obrazu na jego formę, tym bardziej że pojawiają się one zawsze obok akcji, są jakby pauzą w historii. Jedyną

akcją w tych scenach, czy też narracją, która je wiąże w tzw. cody, jest ruch czasu zanotowany z czułością sejsmografu. Jest on obecny w jakiś nieuchwytny sposób, nieuchwytny jak w płatkach kwiatów na holenderskich obrazach, kiedy banalny, rozkwitły kolorami bukiet antycypuje ten ułamek sekundy, w którym piękno zawiera już gnijącą breję. Nie bukiet, ale fala czasu jest tu namalowana – fala, która za chwilę poruszy rozkwitłą różę, tak jak poruszyła już inne kwiaty ustawione w dzbanie. U Ozu powtórzenie i niemal nieuchwytna dla oka różnica, samo odejmowanie albo dodawanie istnienia, jest „tematem” pustych znaczeniowo obrazów. *To jest to samo i równocześnie nie to samo / Różni się i nie ma różnicy*¹⁷ – mówi jedno z powiedzeń zen.

I jeszcze coś – w filmach Ozu jest opowiadana niemal wciąż ta sama banalna historia, toczą się codzienne rozmowy pozbawione ciśnienia ukrytych sensów. Zapewne intrygująco płasko brzmią dla nas wielokrotnie wypowiedziane przez bohaterów podczas parnego dnia informacje typu: *gorąco dzisiaj* albo np. *to idę*, kiedy bohater idzie. Co ciekawe owo *gorąco dzisiaj* w Japonii już u podstaw jest pozbawione wszelkiego znaczenia (podważona jest tu nawet funkcja informacyjna języka), bo dla Japończyka zwrot *gorąco dzisiaj* spełnia rolę fatyczną. To coś jak skinienie głowy kaligrafujące bezosobową gotowość do bezosobowego kontaktu. Czasami banalizm dialogów w filmach Ozu sprowadza je na granice groteski: *Lata taki nie wiadomo po co, zrzuciłby nam lepiej trochę piwa* (na widok samolotu), albo na granice koanu: – *Niebo jest dzisiaj błękitne aż do bólu*, – *Co ty pleciesz, zjadłbym duży kotlet*¹⁸. W filmach Ozu dialogi często robią wrażenie przepisanych z życia bez najmniejszej dbałości o tzw. głębszy sens, a przede wszystkim metry taśmy, które pochłonę ich zanotowanie.

U Ozu więcej do powiedzenia ma „aktywna cisza” niż same słowa. Na pytanie: *Było ci ciężko samej przez te lata?* – kobieta odpowiada pytaniem: *Jak twój kręgosłup?* – nie podejmując nawet próby zamknięcia w słowach czy jakimkolwiek geście swojego stanu wewnętrznego. W naszym odczuciu – przyzwyczajonych do poszukiwania kontaktu przez rozmowę, drażnienie uczuć, nieustanne uzgadnianie stanowisk – potęguje to wrażenie samotności bohaterów. U Ozu istnieje jednak kontakt – rozgrywa się on zwykle w ciszy i pustce znaczeniowej jak to wspólne trwanie pary starców zwróconych twarzami w stronę morza.

Może również dlatego, aby odcisnąć nadmiar sensów z powołanego przez siebie świata, Ozu niemal manifestacyjnie powraca w swoich filmach do gatunku *shomin-geki*¹⁹, czyli japońskich opowieści rodzinnych, wypranych z niepowtarzalności i wszelkiej „głębi” jak współczesne telewizyjne seriale. Ozu ostentacyjnie ignorował podczas pracy nad filmem tzw. interesującą anegdotę, niecodzienne zdarzenia, wszystko to, co przywykliśmy uznawać za dobry materiał na sztukę. Pracę nad scenariuszem nowego filmu poprzedzał czytaniem scenariuszy swoich wcześniejszych utworów. Wciąż ćwiczył „to samo”, jak japoński malarz, który całe życie poświęcił malowaniu bambusa.

Bo między jednoznacznością wypowiedzianych słów, między powtarzalnością kośćca fabularnego, tandetą zdarzeń jest u Ozu cisza, która sprawia, że jak niegdyś kapłan Saigyo możemy pytać: *Co tu jest tak wielbione? Nie wiem, tży z serca mojego, jeno z szacunku popłynęły*²⁰.

Donald Richie, próbując odpowiedzieć na pytanie o źródła zachwyty twórczością japońskiego reżysera, pisał: *Widzieliśmy, z jak skromnego tworzywa po-*



Dryfujące trzciny reż. Yasujiro Ozu (wykopiowania kadrów)



Tokijska opowieść reż. Yasujiro Ozu (wykopiowania kadrów)

wstaje film Ozu, z jak niewielu części, jak często tymi samymi środkami, jak wiele w nim powtórzeń (...). Japończycy mają pewną estetyczną kategorię dla takiego właśnie utworu, a mianowicie pojęcie „wabi”²¹. Wabi²² – kategorię estetyczną promieniującą ku wartości etycznej – można rozumieć jako nieoczekiwane ujrzenie niepowtarzalności całkiem zwyczajnych przedmiotów, może cień przeszłości obecny w Teraz. Podobnie japońska kategoria *sabi*²³ pada często w odniesieniu do klimatu filmów Ozu, *sabi*, w której zawiera się buddyjski dystans, moment spostrzeżenia, że wszystko dzieje się „samo z siebie” w cudownie spontaniczny sposób. *Towarzyszy temu poczucie głębi, nieskończony spokój, który opada z długo padającym śniegiem, połykując (...) wieloma warstwami miękkości*²⁴. Być może właśnie to milczące współtowarzyszenie przedmiotom i ludziom ma coś z charakteru religijnej kontemplacji – sprawia, że filmy Ozu są traktowane z takim nabożeństwem. Bo za plecami nieuchronnie upływającego czasu wyczuwamy obecność śmierci. *To nie przypadek, że w dziele o tak paraliżującej urodzie jak „Tokijska opowieść” (...) śmierć jest jakby ukrytym bohaterem filmu, katalizatorem głębokiego uczucia dwojga starych rodziców, przybyłych z wizytą do swych dzieci, uczucia do ich synowej Noriko. (...) Można powiedzieć, że przestrzeń narracyjna „Tokijskiej opowieści” implikuje i sugeruje dwa elementy zewnętrzne dla samego przedstawienia, są nimi śmierć Shoji (męża Noriko i syna pary bohaterów) (zanim film się rozpoczął) oraz śmierć starego ojca (już po zakończeniu filmu) powiązane ze sobą śmiercią matki (w filmie). Poczucie solidarności, które powstało między Noriko i jej starymi teściami w „Tokijskiej opowieści”, ma swoje źródło w łączącej ich wszystkich śmierci, tak w przeszłości, jak w przyszłości*²⁵ – pisał Lino Micciche. „Krótkie sceny z życia” bohaterów to coś jak błyski czasu, który zawsze ma swoje przedtem i swoje potem, a to przedtem i potem nie musi być w filmie uobecnione, wypowiedziane, abyśmy ich doświadczyli. Przeszłość i przyszłość zlewają się w jedno teraz. Nastrojone na życie spojrzenie Ozu wciąż przywiera do śmierci, jakby życie i śmierć były jednym. *Przeszłość i przyszłość wylaniają się dopiero z aktywnej rzeczywistości. W tym sensie terażniejszość posiada głębie*²⁶ – twierdził Nishida Kitarō.

Cisza i „ubóstwo”, głębia (ktoś powie chłód) filmów Ozu między innymi płynie również stąd, że punktem centralnym nie jest postać; ona pojawia się i odchodzi. Wrażenie jej niekonieczności w przestrzeni buduje sposób wprowadzania postaci „na scenę” – zwykle najpierw w kadrze pojawia się ulica, fragment wnętrza i w tę obecną już przestrzeń dopiero wchodzi człowiek. Nie ma zbliżeń twarzy. Czynność, którą wykonuje bohater (np. siadanie przy stoliku, parzenie herbaty, wkładanie kimona), jest notowana dokładnie, nie aluzyjnie jak w filmach Zachodu. Dzięki temu sam gest koncentruje na sobie naszą uwagę, ciało ma swoje ciężenie, jest obecne nie po to, by być maską duszy, ale by „rozwijać się” w przestrzeni samo dla siebie. U Ozu bohaterowie, jak fale, znikają zawsze z kadrów. Są fragmentem świata, kawałkiem układanki, a nie punktem centralnym, za którym podąża z uporem kamera europejskiego reżysera. Ciekawe, że Ozu zawsze filmował wnętrza domów z rozsuniętymi ścianami²⁷. Często „patrzył” na dworcach, w barach, w zakładach fryzjerskich, na poczcie, w teatrze – wszędzie tam, gdzie intymność w naszym odczuciu jest zniesiona. Filmował miejsca publiczne, unikając najdrobniejszego skojarzenia z podglądactwem. Nigdy nie zaglądał bohaterowi w twarz. Jak sądzę, jest to konsekwencja strategii

„rozcieńczenia podmiotu” (wyciszania bohatera, ale i narratora świata przedstawionego). W zen ćwiczy się zacieranie granicy między naturą i człowiekiem, granicy, która tak boleśnie jest wyryta w naszej kulturze. Mówi się, że domy japońskie „wchodzą” wprost do ogrodu, linie ścian korespondują z krajobrazem, że nie ma granicy między tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz (człowiek Zachodu powiedziałby pewnie „nie ma intymności”).

Opuszczone przez człowieka krajobrazy pojawiają się bez zapośredniczenia w oczach bohaterów, potęguje to wrażenie braku nadawcy obrazu. Dym, butelka na plaży, obłoki i człowiek są pełnoprawnymi bohaterami. To, co podskórnie płynie w tych obrazach, nie jest sensem, ale byciem i czasem miejsca. Ozu nigdy nie zamyka przestrzeni, rozsuwa ściany domów, ale też miejsce akcji wciąż podlega „rozwijaniu” przez wprowadzanie dalekich planów: morza, dachów domów, powietrza. Statyczna, jakby zachowująca jednorodny dystans kamera (przesuwająca ewentualnie swoje spojrzenie w dal, na zewnątrz – nigdy do wewnątrz) nie pozwala na penetrację; przeważa stały punkt widzenia „siedzącego na *tatami*”²⁸, czyli tego, który patrzy, milczy, nie interpretuje, a więc i nie aspiruje do władzy nad światem. Ma być jak lustro. I co ciekawe (o czym wnikliwie pisał Barthes) lustro na Wschodzie nigdy nie będzie lustrem, jakiego używa nasza kultura – w której człowiek nieustająco bada własną twarz. *Duch człowieka doskonałego jest jak lustro* – mawiał mistrz Tao. *Niczego nie chwyta i niczego nie odrzuca. Przyjmuje, ale nie zachowuje*²⁹. Na Wschodzie lustro (jedno ze świętych przedmiotów Japonii) jest zawsze puste.

I jeszcze coś, co może brzmieć paradoksalnie w kontekście „silnego związku z rzeczywistością”, którego pobudzeniu służą strategie wstrzymywania sensów, owo niepobudzanie znaczeń. Zastanawia mnie mianowicie formalne wysmakowanie kadrów Ozu, które wspierają wrażenie jakiejś trudnej do sprecyzowania „sztuczności” kompozycji. Operowanie intensywnym akcentem kolorystycznym (to, co my natychmiast chcielibyśmy uznać za symboliczne – przypominam np. trylogię Kieślowskiego), zamiłowanie do wyrafinowanej ornamentyki, uwypuklenie faktury przedmiotów, strojów i monochromatyzm budujący płaskość obrazu (tym efektem płaskości obecnym w japońskim drzeworycie fascynował się np. van Gogh) to wyrazy jego niechęci do plagiowania rzeczywistości. Ozu jest niechętny idei kopiowania, która zdominowała sztukę Zachodu. Ta niechęć jest zresztą charakterystyczna dla sztuki japońskiej (malarstwa i teatru). Jak sądzę, w wysmakowanych plastycznie obrazach przedmiotów i miejsc chodzi o kodowanie, a nie kopiowanie rzeczywistości – kodowanie przez kombinację form. Przypomina się tu pewna historia: podobno opat pewnego klasztoru zen pragnął ozdobić sufit Sali Dharmy malowidłem przedstawiającym smoka. Malarz, któremu powierzono wykonanie tego zadania, zbuntował się, twierdził, że nie może namalować czegoś, czego nigdy nie widział. Opat poradził mu: *Nie przejmuj się tym, że nie widziałeś tego stworzenia, stań się nim, przekształć się w żywego smoka i namaluj go. Nie próbuj naśladować konwencjonalnego wzorca*³⁰. Także dla Ozu, jak sądzę, sztuka filmowa nie jest imitowaniem natury, choć butelka po piwie to jednak nie smok; porzuconą butelkę można zobaczyć pod każdym kio-

skiem z piwem, smoka nie, nawet w Japonii. (Oczywiście w kontekście filmu zagadnienie imitacji, kopii jest bardziej złożone niż w przypadku malarstwa czy innej dziedziny sztuki – kamera nieuchronnie notuje wyglądy rzeczy, związek filmu z tzw. rzeczywistością jest silniejszy i wymaga osobnej analizy.)

U Ozu strategia pracy kamery, zawsze pozostającej „na zewnątrz”, nieuchronnie podrażnia nasze przyzwyczajenie do kina, które stawia sobie za cel wprowadzenie widza do wewnątrz świata przedstawionego, tak aby miał wrażenie udziału w akcji i nie odczuwał najmniejszej sztuczności. Reżyser europejski i amerykański zwykle stawia sobie za cel zatarcie granicy między widzem i światem przedstawionym, a więc budowanie iluzji³¹. U Ozu aspiracja do „związku z rzeczywistością” wyraża się raczej w technikach redukcji „nadwyżki sensów”, a nie w „realizmie”, czyli np. osiągnięciu efektu naszego udziału w akcji, na który pracuje idea kopiowania czy strategię narracji prowadzące do utożsamienia się widza z bohaterem. Ten odwrót – z jednej strony od symboliczności, z drugiej od podmiotu-władcy (narratora-absolutu i iluzjonisty, bohatera-centrum i widza-uczestnika) obserwujemy w filmie japońskim. U Ozu mocno zaznaczona jest „teatralność” (sztuczność) przedstawiania, a jednak dotykane rzeczywistości jest bardzo intensywne. Jak to możliwe? A jednak możliwe – jeśli uznać, że jądro rzeczywistości to czas, który płynie poza naszą kontrolą i wolą. Na ten przepływ czasu obecny w filmach Ozu nasze ucho jest zresztą mniej czułe niż ucho japońskich widzów. Desenie kimon, odgłosy prac domowych dla Japończyków wiążą się z określonym momentem dnia, porą roku. Nie jest to czas płynący linearnie, ale czas cykliczny – określone wzory i faktury materiałów, z których szyte są kimona, to synkopy wiosny, lata, jesieni bądź zimy. Dla nas na pewno intensywniejszym przeżyciem związanym z cyklicznością czasu notowaną w filmach Ozu jest widok pól, kwiatów czy krajobrazu poruszonego silnym jesiennym wiatrem. Kadry te są znaczeniowo puste. Wyczuwamy tu jednak rytm pór roku, rytm, któremu podporządkowany jest człowiek, a tym samym bohaterowie Ozu. Na Zachodzie panuje opinia, że Japończycy są wrażliwi na tzw. „piękno przyrody”, ale interpretowanie obecnych w sztuce japońskiej motywów: „kwiatów wiśni”, „pędów bambusa”, „widoków góry Fudzi” w kategoriach czysto estetycznych nieuchronnie doprowadzi nas do zarzutu sentymentalizmu. Aby obrazów „piękna japońskiej przyrody” nie trywializować, musimy uznać, że pola, kwiaty, morze, wzgórze (obecne w kadrach Ozu) to punkty rytmu, na który zachodnia kultura straciła słuch, bo my odczuwamy czas jako linearny³².

I jeszcze coś – co zastanawia w kontekście rozważań nad „sztucznością” przedstawiania w barwnych filmach Ozu – niektóre kadry w *Dryfujących trzcinach* uporczywie przywodzą na myśl japońskie drzeworyty – ta sama dbałość o szczegóły, finezja form, intensywność koloru, wrażenie płaskości. Powie ktoś – ograniczone możliwości techniczne albo inspiracja sztuką uchodzącą za „prostą”, co świetnie koresponduje z „banalizmem” filmów Ozu. Rzeczywiście drzeworyty (*ukiyo-e*, co po japońsku oznacza świat, który przepływa, przemija) są związane z kulturą mieszczańską Japonii: kupiecką, miastową, użytkową. *Drzeworyty (...), które stały się z czasem główną formą grafiki, początkowo były prostymi rycinami liniowymi barwionymi nową techniką, która dotarła z Chin przez Nagasaki. Pod koniec XVII wieku udoskonalono technikę wieloblokową, dzięki czemu uzyskiwano niezwykle kunsztowne linie i kolory. Drzeworyty wyko-*

nywano dla celów praktycznych i na użytek masowy, jako ilustracje do książek, ulotki reklamowe teatrzyków i domów gejsz lub jako pamiątki ze słynnych miejscowości. Uważano je za przedmioty nietrwale i pospolite...³³ Jednym z najgłośniejszych twórców drzeworytu japońskiego był Hokusai, autor 36 *widoków góry Fudzi*, w których dominują „puste” pejzaże – co ciekawe często przyjmował on dość nietypowy punkt widzenia przedmiotu, który leży bardzo nisko, prawie na dolnym brzegu planszy i taki sam punkt widzenia zastosował Ozu w kadrze „butelka z wieżą latarni w tle”. Drzeworyty mają więc podobną proveniencję jak gatunek literacki *shomin-geki*, z którego czerpał Ozu. Przedstawiają fragmenty krajobrazów, ludzi i ich codzienne czynności, zwraca w nich uwagę czysty błękit, krople intensywnej czerwieni, cudowna precyzja w wydobywaniu ornamentów; kimon, dachów, liści, czas przebiegający w falistym konturze uniesionych wiatrem traw. Ale ciekawy jest też proces, który doprowadza do powstania ukiyoe. Przy powstawaniu drzeworytu pracowały trzy osoby: malarz, rytownik i drukarz. Rysunek wykonywał na cienkim papierze malarz, potem rytownik naklejał stronę na deskę z drewna wiśniowego i wycinał negatyw. Wyrzeźbiony klocek drukarz pokrywał tuszem, a następnie kładł na nim arkusz zwilżonego papieru i odciskał. Tak więc wcale nie metaforycznie drzeworyty są stemplami z krwi i kości. Jeszcze innym wariantem (obok niestychanie sformalizowanego haiku) rzeczywistości kodowanej ponad „realizmem przedstawienia”, wszelkimi pretensjami do opisowości – *żeby było jak żywe i takie naturalne*. Dlatego nasze określenia „studium przedmiotu”, „opis rzeczywistości” wobec sznura z bielizną czy butelki są niestosowne czy raczej nieodpowiednie. Tak jak haiku są owe obrazy emblematem „wizji bez komentarza”, rodzajem stempla³⁴.

Nieuchronność

*Nieuczciwy i represyjny morał filmu „Kura na wietrze” jest najwyraźniej reakcyjny. Zmuszona do prostytucji „grzesznica” wraca do męża despoty, aroganta i „fallokraty”, który łaskawie udziela jej rozgrzeszenia...*³⁵ – pisał zachodni krytyk Marc Holthof. Podobny sprzeciw może wzbudzać zredukowana w ten sposób fabuła filmu *Dryfujące trzciny*. Oto do małego miasteczka przybywa trupa teatralna, którą kieruje podstarzały Mistrz. Bohater powraca do miejsca, w którym opuścił niegdyś kobietę i dziecko – pragnie kontaktu z dorastającym synem. Motywów swojego przybycia nie wyjawia nowej kochance-aktorce, z którą jest związany już od lat. Aktorka dowiadyuje się istnieniu dawnej kochanki i syna. Buntuje się. Mężczyzna odrzuca ją, ale ta uparcie dąży do jego powrotu. Na koniec udziela mu „rogrzeszenia”. Europejski odbiorca będzie oburzony tym, jak Ozu przedstawia w filmie kobiety, może go razić pełen szacunku gest, z którym w końcowej scenie filmu *Dryfujące trzciny* wcześniej odrzucona kobieta zapala mężczyźnie papierosa, a on przyjmuje od niej ogień i udziela z kolei „rogrzeszenia” jej słusznemu skądinąd buntowi. Powie ktoś, że filmy Ozu (w tym *Dryfujące trzciny*) to przegląd ról, które w pierwszym odruchu potępiłby feminizm; opuszczona kobieta latami czekająca na listy, pieniądze od mężczyzny i samotnie wychowująca dziecko, aktorka (była prostytutka), o której kochanek, mistrz trupy teatralnej mówi „ta kobieta” i przed którą ukrywa fakt, że ma syna

z inną i wreszcie młoda aktorka, która nie śmie nawet marzyć o tym, by śliczny chłopak z poczty ożenił się z nią zamiast planować wyjazd na studia. Naiwnie pojęty humanizm podpowiada, że uwolnienie od tyrana-mężczyzny, czy po prostu przemiana wewnętrzna bohaterki mogłaby się stać tematem filmu, nadać mu „niereakcyjny” kierunek – wolność. Tymczasem wyższość mężczyzny jest tylko pozorna – świadczy o tym los wędrownego aktora, który w naszym przekonaniu uwolnił się w wyższym (niż kobiety) stopniu od presji społeczeństwa – rodziny, biura i bezbarwnej codzienności. Jednak również dla niego świat płynie i złudna jest nadzieja kształtowania go na swoją modłę. *Myslałem, że mi się uda* – powie bohater, wbrew swoim pragnieniom i planom odchodząc od syna i jego matki. Odchodząc, musi przyjąć, „że mu się nie udało”, zgodzić się z tym, co zastał, „co jest”. Tu nie chodzi o łatwą akceptację (która maskuje fałsz, nieczułość albo głupotę), coś, co moglibyśmy pochopnie wyczytać z uprzejmego uśmiechu kobiety, którą po raz kolejny opuszcza dawny kochanek i ojciec jej syna. W jej uśmiechu jest przeżycie wolności od tego, czego zmienić nie można, wolności od własnego smutku, samotności, straconych nadziei. Wobec konieczności tej zgody staje również mężczyzna (m.in. dlatego, że syn w pierwszym odruchu nie akceptuje jego nagłego powrotu, że jako bezrobotny aktor traci swoją „pozycję” i iluzję swojego znaczenia). Gest zapalania papierosa, który wykonuje wobec niego (powie ktoś – wobec egocentrycznego blazna) porzucona aktorka, jest gestem wspólnoty wobec ludzkiego losu. Być może „etyka obowiązku”, którą przeciwoczyła konfucjańska Japonia³⁶, uczuliła Japończyków na uwikłanie w powinność, w hierarchię (społeczeństwa czy rodziny), ale wsparta buddyzmem zintensyfikowała wrażliwość na konieczność. Wszyscy tu są poddani jej ćwiczeniu. Kiedy bohaterka-aktorka na stacji kolejowej podchodzi do „swojego Mistrza” i zapala mu papierosa, trudno uwolnić się od wrażenia, że w tym konwencjonalnym geście to ona decyduje o sobie, a nie ktoś (coś) decyduje za nią. Że ten gest jest wyznaniem wolności, bo świadomie przyjąć to, co nieuchronne i co za tym idzie rozczarowanie to największy akt odwagi i wolności. Takie myślenie jest bardzo buddyjskie i bardzo nam obce – bo my będziemy wszelkimi siłami uciekać przed możliwością uznania naszych ograniczeń w kształtowaniu własnego losu. A może po prostu, jak to pisał Cioran: (...) *umartwiać się w zwolnionym tempie, oddychać ledwo co, godnie znosić krzywdę istnienia, uwolnić się od oczekiwania, od nacisku nadziei, poszukać złotego środka między ścierwem a oddechem... zbyt jesteśmy zepsuci i zbyt zdyszani, aby dojść do tego*³⁷. I jeszcze coś, co może nas razić czy zastanawiać. Filmy Ozu stanowią zaprzeczenie naszego rozumienia akcji, czyli ruchu wydarzeń prowadzącego ku jakiemuś rozwiązaniu, celowi, przemianom bohatera. Ku temu wszystkiemu, co możemy nazwać postępem. Fabuły te prowadzą do tego samego punktu fabularnego, z którego wychodzą, do tej samej przestrzeni czy sytuacji. Rodzice wyjeżdżający do dzieci do Tokio wracają do rodzinnej wioski. Ich sąsiadka, jak przychodziła przed ich wyjazdem, tak przychodzi po ich powrocie. Aktor, który przybywa do miasteczka, gdzie żyją jego „żona” i syn, odjeżdża, tak jak odjechał niegdyś. Jeśli coś „dzieje się” w ich życiu i zmienia, to powoduje to śmierć albo czas – nieuchronne, pozostające poza zasięgiem kształtowania. To jest jedyna rzeczywista akcja w filmach Ozu.

Jeśliby próbować jednak uparcie szukać w tych filmach jakiegoś punktu dramaturgicznego, jakiegoś „dziania się” na powierzchni fabuły, to można by

wskazać jedynie chwilę utraty tęsknot, marzeń bohaterów – przeżycie konieczności. Rezygnacja jest jednak zawsze jakąś antyacją. Byłoby jednak nieludzkie i retoryczne głoszenie przez Ozu tej rezygnacji, gdyby nie miał czułości wobec ponadludzkiego wysiłku, który się w nią wkłada. Wszyscy jednakowo są tu ogołoceni z pragnień. I w ostateczności pogodzeni. *Czy to już koniec?* – pyta bez cienia buntu stara umierająca kobieta w *Tokijskiej opowieści*. Bohaterowie Ozu zawsze podskórną na coś czekają, na coś, co przychodzi i gorzko rozczarowuje. Wszyscy pragną czegoś, co może się wydawać banalne i osiągalne, ale co rozsypuje się w zderzeniu ze światem. Co ciekawe, właśnie późniejsze filmy Ozu (należą do nich *Tokijska opowieść* i *Dryfujące trzciny*) przesuwają punkt ciężkości z ograniczeń i konieczności narzucanych z zewnątrz, np. przez społeczność, na ograniczenia płynące „od wewnątrz”, wynikające z kondycji ludzkiej, np. starzenia się. Mówi się, że nikt równie wstrząsająco jak Ozu nie opowiadał o starości, bo jest to opowiadanie o tym, że świat nas porzuca, zapomina o naszym istnieniu. Po późnym lecie ludzkiego życia (*Dryfujące trzciny*), w którym bohater ma jeszcze siłę na nadzieję, przychodzi zima starych ludzi (*Tokijska opowieść*): zawsze niepotrzebnych, zawadzających lub po prostu niezauważonych. Wykruszają się rodzinne więzi, nie starcza już siła na kolejną podróż, na kolejną nadzieję. Zgoda na owo nieistnienie zawsze będzie w buddyjskim rozumieniu (i rozumieniu Ozu) czymś godniejszym od buntu. Przeżycie tej tragicznej konieczności, paradoksalnie dla nas, jest aktem uwalniania się, bo nawet śmierć zostaje tu unieważniona. Oczywiście pojęcia konieczności i zgody prowokują nas do myślenia o nich w kategoriach nie tylko metafizycznych czy biologicznych – Zachód zawsze narzuca tu aspekt polityczny i społeczny „konieczności i zgody”. „Reakcjonizm” często jest interpretacyjnym kluczem filmów Ozu, może słusznym, a jednak fałszywym.

Żałość rzeczy

Kiedy u Ozu płyną obłoki, statki, czy po prostu dymią kominy, to jest to ruch nieuchronny, obojętny, w naszym odczuciu może wyniosłe piękny. Poddać się temu ruchowi ³⁸ – w rozumieniu Ozu – to wyjść z życia w stronę wieczności. Mówi się na Zachodzie, że Japończycy są pasywni, z jakąś niezrozumiałą dla nas łatwością podporządkowują się. Może wyćwiczyli wrażliwość na nieuchronne, którą nasza kultura zagłuszyła apoteozą wolnej woli człowieka, tę wrażliwość, którą miał jeszcze Edyp czy Antygona. Makbet, Faust, Camusowski Obcy na widok kamieni, księżycy, linii horyzontu zawsze poczują gniew, rozpacz albo bunt: (...) *dojrzeć jak obcy jest kamień, z jaką siłą natura, krajobraz może nas negować* – pisał Camus w *Absurdalnych murach*, bo w *głębi wszelkiego piękna kryje się coś nieludzkiego i te wzgórza, łagodność nieba, rysunek drzew (...) stają się bardziej odległe niż raj utracony* ³⁹.

Wciąż jednak tkwię w tych murach! ⁴⁰ – wyznawał z goryczą Faust chwilę po tym, jak wyobraźnia podsunęła mu obraz księżycy, łąk i gór. To poczucie oddzielenia jest oczywiście prostą konsekwencją wzrastania ludzkiej świadomości i jak sądzę, jest doświadczeniem ponadkulturowym. Ale gdy nasza kultura dąży do podporządkowania „obcego” elementu (natury), Wschód koncentruje się na moźolnym zasypywaniu szczeliny między „ja” a „nie-ja”. (Oczywiście obie strategie

niosą ze sobą niebezpieczeństwa – histerię władzy albo obsesję podporządkowania, jakąś metafizyczną odmianę zniszczenia Osoby. Ciekawe, że nacjonalizmy – Zachodni i Wschodni – tym się od siebie odróżniają. Na pewno obie kultury mają swoje rakowate narośle, ale nie one są tu teraz przedmiotem analizy.)

Konsekwencją rozbicia na „ja” i „nie-ja” jest cierpienie. To dlatego myśl buddyjska tak bardzo koncentruje się na analizie dualizmu i tyle wysiłku wkłada w przewycięzanie go. Dla nas, tak jak dla Camusowskiego człowieka, jak dla Fausta, piękno natury, upływający czas to wrogowie – bezczelnie przypominają o tymczasowości naszego istnienia, nieuchronności śmierci, o tym, że mówiąc słowami Fausta, *przyciasne jest to życie*, albo że, jak mawiał Mefistofeles do Fausta, *jesteś, kim jesteś – nic poza tym*⁴¹. Co za tym idzie? Wściekłość, bunt albo rozpacz, paktowanie z diabłem. Zupełnie inaczej przebiega linia napięcia między człowiekiem i światem, człowiekiem i czasem w odczuciu japońskim. Istotne dla zrozumienia tej różnicy jest tu pojęcie *aware*, w najprostszym rozumieniu bezpośrednie doznanie emocjonalne zamknięte w krótkim wykrzykniku „ach!” Pojęcie *aware* ukształtowały buddyjskie koncepcje o efemeryczności wszystkich zjawisk. Za tym rozpoznaniem nie idzie protest, ale religijna ekstaza, czyste przeżycie „istoty bytu”. Za tym wykrzyknieniem nie kryje się bunt, ale smutek, „łkanie”. Kiedy ludzie dostrzegają związek między pięknem a smutkiem świata, pojawia się pojęcie *mono – no aware*⁴², *nie tylko przeżywają piękno świata, lecz poddają się wspomnieniom. Na widok księżyca w określonej porze, kwiatu wistarii czy powoju powracają myślą w przeszłość, zapadają w stan kontemplacyjny, zdają sobie wtedy sprawę z tego, że od owego wieczoru czy ranka, gdy biesiadowali czy rozstawali się pod tym drzewem, minęło już kilkanaście lat. Mimo że jesienie czy wiosny wciąż powracają, to jednak chwile i zdarzenia przeżywane przez człowieka zapadają w coraz odleglejszą dal i nie mogą powrócić wraz z nastaniem nowej pory roku. Co zatem jest ową istotą bytu? Oto bohaterowie „Genji-monogatari”⁴³ często w kontekście z krajobrazem, rzeczami ich otaczającymi i z ludźmi nie tylko chwile i zdarzenia przeżywane przez człowieka zapadają w coraz to odleglejszą dal i nie mogą powrócić wraz z nastaniem nowej pory roku. Mogą jedynie być przywołane we wspomnieniu (*kaisō*) i trwać w chwili obecnej, w samym środku „teraz” (*nakaima*), tu i teraz. Spokojne zamyślenie się, zatopienie kontemplacyjne w tej niepowtarzalnej chwili, uświadomienie sobie zmian zachodzących w życiu człowieka i jego otoczeniu – mimo przyrodniczej cykliczności – to niezbędne warunki powstania emocji zwanych w *Genji-monogatari* „patosem rzeczy”, czyli „mono-no aware”⁴⁴. Nie ma tu rozpacz, jest samo religijne „czucie”, rozpoznanie „istoty rzeczy” natury emocjonalnej, nie intelektualnej. Kluczem do przeżycia filmów Ozu jest chyba właśnie owo stricte japońskie pojęcie *mono-no aware*. W *Tokijskiej opowieści* kumuluje japońską intensywność „patosu, żałości rzeczy” scena, w której stara kobieta, odwiedzając swoją synową już po śmierci syna, śpi w postaniu swojego zmarłego dziecka. Mówi szlochając: *Co za przyjemność – spać w łóżku mojego zmarłego syna*⁴⁵. To łóżko, to posłanie przywodzi jej czucie do czegoś żywego, bliskiego, a jednak nieobecnego, staje się łącznikiem między czasem terażniejszym a czasem*

minionym. Dwa czasy zbiegają się tu w jeden punkt, moment. Dlatego sznur z bielizną i butelka na plaży porzucone w czasie, który nieuchronnie płynie, pozbawione ciężenia znaczeń mogą stać się impulsem do smutku. Tu znów musimy powrócić do wschodnich intuicji: *Uczucie kojarzy się z czymś wewnętrznym, a nie zewnętrznym i dlatego może być uważane za osobowe, musimy jednak pamiętać, że w pojęciu osoby ludzkiej jest zawarty aspekt rozumowy. To, co uczuciowe jest bezosobowe. Tak naprawdę w uczuciu nie ma tego, co wewnątrz i tego, co na zewnątrz. W tym sensie pojawia się pojęcie „patosu rzeczy” (mono-no aware)⁴⁶. Mono-no aware to nie jest nostalgia ani melancholia w naszym, europejskim rozumieniu.*

Pytaniem ziejącym z samej głębi melancholijnej zapaści – twierdzi Marek Bieńczyk – jest pytanie o granice „ja”. *Gdzie kończy się „ja”, w której chwili „ja” przestaje być „ja” (...). Melancholia, której wzrok nie spoczywa na niczym, widzi przedmioty tylko w przelocie, dostrzega co najwyżej ich kruchą, rozpaczliwą materialność, ześlizguje się z nich – w przeciwieństwie od kontemplacji, która dostrzega w tym przez co jej spojrzenie przechodzi, prawdę i „logos” rzeczy⁴⁷.*

ANETA PIERZCHAŁA

¹ Por. R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 1999. Barthes wiąże zachodnią semantykę z monoteizmem naszej kultury, co oznacza, że poza znakami umieszczamy ostateczne *signife*, którym jest Bóg. Por. M. P. Markowski, *Szczęśliwa mitologia czyli pragnienia semioloklasty*, w: R. Barthes, dz. cyt., s. 5-43.

² G. Herbert, *Jordan (I)*, w: *Od Chaucera do Larkina*, red. i tłum. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 144.

³ S. Suzuki, *Umyst zen, umyst początkującego*, tłum. J. Dobrowolski, A. Sobota, Gdynia (brak wydawcy i daty wydania), s. 27.

⁴ R. Barthes, cyt. za: M. P. Markowski, dz. cyt., s. 10.

⁵ E. Cioran, w: *Rozmowy z Cioranem*, tłum. I. Kania, Warszawa 1999, s. 55-56.

⁶ Tao Te Ching, w: *Mały poradnik zen*, red. D. Schiller, tłum. M. Obarski, Poznań 1997, s. 188.

⁷ Por. R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt. s. 82. *Miasto, o którym mowa (Tokio) przedstawia niezwykle paradoks: posiada oczywiście centrum, ale jest ono puste. Całe miasto otacza miejsce jednocześnie zakazane i obojętne, siedzibę zamaskowaną zielenią, ochraniającą przez fosy wodne, zamieszkaną przez cesarza, którego nigdy nie widać, dostownie – zamieszkaną przez nie wiadomo kogo.*

⁸ Por. A. Pierzchała, *Błysk samego życia*, „Gazeta-Książki”, marzec 2000, s. 6.

⁹ Tytuł angielski tego filmu (z 1959 roku) *Floating Weeds*, japoński *Ukigusa*.

¹⁰ *Tokyo Story* (1953 rok), japoński tytuł *Tokyo monogatari*.

¹¹ Y. Atsuta, w: *O sztuce realizatorskiej Yasujiro Ozu (Dyskusja „okrągłego stołu”)*, tłum. I. Dembowski w: „Film na Świecie” nr 301-302, s. 64.

¹² T. Shimogawara, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 64-65.

¹³ Krótka, siedemnastosylabowa strofa. Termin *haiku* po raz pierwszy użyty został w zbiorze *hokku*, czyli pierwszych strof utworów wiązanych w stylu *haikai* pt. *Zbiór much ogoniastych* z 1663 roku. Słowo „haiku”, jako nazwę gatunku poetyckiego spopularyzował w XIX w. poeta i krytyk Masao-ka Shiki. Por. A. Żuławska-Umeda, *Mistrz i Gospodarz, czyli sztuka współkompozycji poetyckiej*, w: „Japonica” nr 10/1999, s. 29.

¹⁴ M. Bashō, w: *Haiku*, red. i tłum. Cz. Miłosz, Kraków 1992, s. 52.

¹⁵ Tamże, s. 50.

¹⁶ M. Heidegger, cyt. za: D. Schiller, *Mały poradnik zen*, dz. cyt., s. 338.

¹⁷ Cyt. za: J. Baldock, *Mała księga mądrości zen*, tłum. M. Obarski, Poznań 1996, s. 17.

¹⁸ Cytaty pochodzą z polskiej wersji filmu *Dryfujące trzciny* znajdującej się w zbiorach FilMOTEKI Narodowej.

¹⁹ *Shomin-geki* – japoński gatunek literacki, termin używany również w kontekście filmu. *Shomin-geki* charakteryzuje się odrzuceniem intrygi. Opowiada o ludziach zwyczajnych, pospolitych zdarzeniach, rezygnuje z „wysokich tonów”.

- ²⁰ Por. Marvin Zeman, w: „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 41.
- ²¹ D. Richie, *Stan taski*, w: „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 79.
- ²² *Wabi* – estetyczna i moralna zasada odnosząca się do radości i spokojnego, wyciszonego (nieaktywnego) życia, wolnego od zmartwień świata doczesnego. Pochodzi z tradycji średniowiecznej (eremickiej) i kładzie nacisk na prosty typ piękna. Dotyczy transcendentalnego stanu umysłu. *Wabi* jest centralnym pojęciem w estetyce ceremonii herbacianej. Manifestuje się np. w utworach *waka*, *haikai*, *renga*. Pochodzi od czasownika *wabu* i przymiotnika *wabishi* (samotny, niepokieszony). Pierwotnie pojęcie *wabi* miało silny związek z uczuciem opuszczenia, samotności, oderwania od społeczeństwa, ewoluowało ku bardziej pozytywnym konotacjom. Estetyka okresu Kamakura (XII-XIV wiek) związała silnie pojęcie *wabi* z ubóstwem i samotnością, które pozwalają na izolację od niepokoju emocjonalnego. Nieobecność jawnego piękna stała się nowym, wyższym pięknem (pięknem wyższego rzędu). Nowe konotacje tego pojęcia zostały rozwinięte przez mistrzów ceremonii herbacianej. Ich sztuka łączyła się z duchem zen. Podkreślali oni wagę tworzenia bogactwa w braku przepychu, ubóstwie i prostocie. Za esencję *wabi* uznaje się poezję Fujiwara-no Sadaie (1162-1241); *Kiedy patrzę w dal / Nie widzę ani kwitnących wiśni / Ani liści / Tylko skromną chatę na skraju morza / W mroku, o zmierzchu, jesienią*. Por. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Tokyo 1983.
- ²³ *Sabi* – kategoria estetyczna, powiązana z kategorią *wabi*. *Kodansha Encyclopedia of Japan* podaje, że: *sabi* to poetycki ideał pielęgnowany przez Bashō (1644-1694) i jego następców w *haikai*, chociaż załążek konceptu istniał wcześniej. W *sabi* (zgodnie z tradycją średniowieczną) przenikają się i komponują takie pierwiastki znaczeniowe jak „starość”, „samotność”, „rezygnacja” i „wyciszenie”. Jednakże kolorowe, plebejskie jakości okresu Edo są obecnie również konotowane w pojęciu *sabi*. Czasami pojęcie to jest używane jest jako synonim *wabi*. Można wskazać trzy źródła pochodzenia słowa *sabi* – od czasownika *sabu* (chylić się, słabnąć, zanikać), od przymiotnika *sabishi* (samotny) i rzeczownika *usabi* oznaczającego „opuszczenie” ale też i „zabawa”, „rozrywka”. Fujiwara Toshinari (1114-1204) to pierwszy wielki poeta, który użył pojęcia *sabi* w krytyce literackiej i próbując je zdefiniować wskazał na obraz trzciny na mroźnym wietrze. Późniejsi poeci wiązali *sabi* z pojęciem *hie* – chłodnego piękna.
- Jako przykład klimatu *sabi* może posłużyć haiku Bashō; *Oglądających kwitnienie / Dwie białe głowy blisko siebie / Pograżonych w rozmowie*. Por. *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Tokyo 1983. Marvin Zeman pisze na ten temat; *Pory roku wiążą się z czterema podstawowymi stanami „furyū”, z poddaniem się atmosferze, którą tworzy zen, towarzysząc oddzielnie i w sposób pogodny poszczególnym fazom życia. „Sabi” to samotność, spokój*. Por. M. Zeman, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 46.
- ²⁴ Por. A. W. Watts, *Zen w sztuce*, w *Buddyzm*, red. J. Sieradzan, W. Jaworski, M. Dziwiisz, Kraków 1987, s. 182.
- ²⁵ L. Micciche, *A propos Yasujiro Ozu*, w: „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 16.
- ²⁶ K. Nishida, *Starożytne formy kulturowe Wschodu i Zachodu*, tłum. A. Kozyra, w: „Japonica” nr 10, Warszawa 1999, s. 157.
- ²⁷ Lekka konstrukcja ścian japońskich domów pozwala na przesuwanie ich. *Shoji* to przesuwane ścianki lub drzwi oddzielające pomieszczenia; okratowana rama jest oklejona warstwą półprzezroczystego papieru. *Shoji* różnią się nieco od masywniejszych *fusuma*, oklejonych trwałym wielowarstwowym papierem.
- ²⁸ *Tatami* – maty wyplatane ze słomy ryżowej. Pokrywa się nimi podłogi w tradycyjnym domu japońskim. Są również jednostką powierzchni pomieszczenia.
- ²⁹ Por. R. Barthes, *Imperium znaków*, dz. cyt., s. 139.
- ³⁰ D. T. Suzuki, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Macko, Poznań 2000, s. 25.
- ³¹ Nie analizuję tu nurtu w kinie europejskim, w którym manifestowanie iluzorycznego charakteru przedstawienia filmowego czyniono tematem dzieła. Czynił tak np. F. Fellini.
- ³² *Biorąc na siebie odpowiedzialność za zmieniwanie Natury, człowiek zajmuje miejsce czasu* – pisał M. Eliade, ale też człowiek „wrzucony w czas” sparaliżowany jest lękiem przed jego upływem.
- ³³ J. W. Hall, *Japonia od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, tłum. K. Czyżewska-Madajewicz, Warszawa 1979, s. 191.
- ³⁴ Por. M. P. Markowski, dz. cyt., s. 37. Barthes twierdził, że haiku to figura semiotyczna, nieważniacząca dwie kluczowe reguły poznawcze myśli Zachodu – zarówno bowiem reguła przedstawienia, jak i reguła ekspresji przestają obowiązywać w świecie pustych znaków i odpowiadających im pustych podmiotów.
- ³⁵ M. Holthof, *Kino reakcyjne*, w: „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 73.
- ³⁶ W filmach Ozu można uchwycić dwa źródła cierpienia bohaterów; jedno, związane z kon-

fucjańskim rozumieniem rodziny jako skomplikowanej struktury, jest powodowane naruszeniem zasady zobowiązania, czyli nie wypełnieniem *giri* wobec osób najbliższych. Osoby kierujące się indywidualnym interesem (indywidualizm i egoizm są dla Japończyków tożsame) naruszają równowagę żywej tkanki (rodziny) i cierpienie promieniuje, zataczając coraz to dalsze kręgi. Warto zauważyć, że konflikt między nakazem moralnym a uczuciem (*giri-ninjo*) to stały temat i element kompozycyjno-dramaturgiczny w sztukach *kabuki*, do których aluzję czyni Ozu, wplatając w *Dryfujących trzcinach* elementy przedstawienia w konwencji tego teatru. (Bohater-Mistrz jest aktorem, opiekunem grupy teatralnej *kabuki*) W kontekście niewypełnionego przez Mistrza *giri* wobec opuszczonej kobiety i dziecka można analizować późniejsze zdarzenia, konflikty: bunt kochanki, bolesną samotność porzuconej niegdyś kobiety, napięcie w życiu dorosłego już syna. W tym sensie wolność, niezależność Mistrza porusza łańcuch cierpień. Cierpienie to zatacza kręgi i uderza w samego Mistrza, chociażby dlatego, że skrycie uwielbiany przez niego syn sprzeciwia się jego powrotowi do opuszczonego niegdyś domu. Dlatego wolność od zobowiązań czy niezależność są tylko złudzeniami. Zachodni krytycy bardzo często interpretują filmy Ozu jako pochwałę „tradycyjnej struktury japońskiej rodziny” opartej na hierarchii i podporządkowaniu, ale „uspołecznienie” i „upolitycznienie” takie grozi pominięciem aspektu estetycznego i etycznego dzieła Ozu. Sądzę, że warto je przeżywać w aspekcie np. tematu – cierpienie, a nie czytać jako ideologiczną wypowiedź. Innym, silniej przez budyzm niż konfucjanizm analizowanym źródłem cierpienia jest doświadczenie upływającego czasu, tego, co nieuchronne, jak starość i śmierć. Cierpienie takie nie zależy od ludzkiego postępowania, ale ma związek z kondycją człowieka.

³⁷ E. Cioran, *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 86.

³⁸ Motywy; obłoków i wody pojawiające się w filmach Ozu można „zinterpretować” (albo lepiej: odczuwać) w kontekście obrazowania zen. Nowicjusze w klasztorach zen są zwani *unsui* (dosł. obłok – woda), dekoracje świątynne zaś zawierają motywy obłoków i wody. Obłoki poruszają się swobodnie i bez przeszkód, powstając i nabierając kształtu zgodnie z ich własną naturą, ale w zależności od wa-

runków zewnętrznych. Ze zwodniczą pokorą woda ustępuje z drogi wszystkiemu i nie ma takiej siły, która mogłaby jej przeszkodzić w podążaniu odwieczną drogą ku morzu. Zawsze ustępując – woda pokonuje każdą przeszkodę. Te zalety obłoków i wody są zaletami człowieka zen. Por. P. Kapleau, *Trzy filary zen*, tłum. J. Dobrowolski, Warszawa 1999, s. 320.

³⁹ A. Camus, *Dwa eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 1991, s. 19.

⁴⁰ J. W. Goethe, *Faust*, tłum. J. S. Buras, w: „Literatura na świecie” nr 5-6, Warszawa 1996, s. 5.

⁴¹ J. W. Goethe, *Faust*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 74. W tłumaczeniu J. S. Burasa fraza ta brzmi: *Cóż, ostatecznie – jesteś tylko sobą*.

⁴² *Mono-no aware*, pojęcie zbliżone znaczeniowo do *lacrimae rerum*, często tłumaczone jako „patos rzeczy”, „żałość rzeczy”. Szczyt emocjonalny przebiegający w napięciu między przyjemnością estetyczną a żalem. Nie jest to burzliwa i romantyczna emocja stanowiąca pożywkę dla niepohamowanych wyrazów melancholii czy żalu. Jest to raczej, jak pisze Ivan Morris, powściągliwy, wytworny wyraz wrażliwości, spokojne uczucie rezygnacji w obliczu piękna świata połączzonego z nieuchronnym przeznaczeniem wszystkiego, co żyje. Por. I. Morris, *Świat księcia Promienistego*, tłum. T. Szafar, Warszawa 1973, s. 191.

⁴³ *Genji-monogatari* – dzieło prozatorskie z XI w., uznawane dziś za pierwszą powieść psychologiczną świata. Autorką powieści jest Murasaki Shikibu. Dzieło, panorama życia na dworze cesarskim i w stolicy Heian, składa się z 54 ksiąg przedstawiających wydarzenia z około 75 lat, w których brało udział około 430 postaci. Por. M. Melanowicz, *Literatura japońska*, Warszawa 1994, s. 156-160.

⁴⁴ M. Melanowicz, dz. cyt., s. 189-190.

⁴⁵ Por. D. Desser, *Eros plus Massacre, An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press 1988, s. 19.

⁴⁶ K. Nishida, *Starożytne formy kulturowe Wschodu i Zachodu*, tłum. A. Kozyra, dz. cyt., s. 154. *Cechą charakterystyczną sztuki japońskiej, nie tylko Japonii, ale całego Wschodu, jest to, że przy użyciu formy wyraża się to, co nie ma formy. Nie jest to po prostu symbolizm, ale przejaw Nicości. (...) Filozofia nicości z jednej strony postuluje odejście od świata fenomenów, z drugiej wyraźnie zakłada sensualizm. Ponadto jest to filozofia poddania się nurtowi, kołysania na falach.* (s. 155.)

⁴⁷ M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Melancholia*, Warszawa 1998, s. 80. Jak sądzę w kontekście problemu melancholijnej zapaści można interpretować słowa Szekspirowskiego Makbeta; *I tylko to jest we mnie, czego nie ma*. Makbet, postać podobna do Fausta, tak jak on nienasycona w swojej żądzy istnienia, w uporczywym nawoływaniu nieskończoności, braku zgody na skończoność i śmiertelność własnego „ja”, stawia pytanie o granice „ja”. *Faust jest symbolem ludzkości* – pisał w swoich esejach Tomasz Mann o Fauście. Mann, podobnie jak Os-

wald Spengler, rozumiał mit jako część w najwyższym stopniu żywej rzeczywistości, która podminowuje naszą świadomość i wstrząsa najgłębszymi strukturami naszego bytu. Choroba na istnienie jest chorobą Fausta. Jej źródłem jest lęk przed tym, *że jesteś, kim jesteś – nic poza tym*, przerażenie czasem, który nieuchronnie, w każdej przepływającej sekundzie, rozprasza, rozcieńcza ludzkie życie, wymywa bycie. Czy nie stąd płynie nasza obsesja upływającego czasu?



Tereny jeździeckie w Hatsune Utagawa Hiroshige, drzeworyt barwny, ok. 1857 r.