

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.4669>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0  
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

**Maciej Krauze**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0002-8781-7421>

# *Ozu à la japonaise.* Interferencje japońskiej myśli filmowej w XX w.

## **Keywords:**

Yasujirō Ozu;  
Japanese film theory;  
orientalism;  
postcolonialism;  
film interpretation

## **Abstract**

### ***Ozu à la japonaise: 20<sup>th</sup>-Century Interferences of Japanese Film Theory***

The aim of the article is to present Yasujirō Ozu's oeuvre as a point of reference for the formation of Japanese film theory in the 20<sup>th</sup> century. Based on postcolonial studies, the analysis explores the relations between Ozu's movies and the theoretical discourse (Japanese and Western). The author challenges orientalist approaches to Ozu's cinema, dominant in Western scholarship, arguing that beyond being interpreted through various theoretical paradigms, his films also compel those paradigms to reconsider their own assumptions. According to the central thesis, Ozu's cinema is not only an object of analysis but also a practice that exposes the limitations of theoretical approaches. The author discusses the most prominent texts on Ozu's work in Japanese film theory (notably by Tadao Satō, Kijū Yoshida, Shiguéhiko Hasumi) and depicts its pivotal points and development. Ozu, as a filmmaker, emerges here as an epistemological figure: not the "most Japanese director," but a medium through which the tensions between theory and its limits become apparent.

**Słowa kluczowe:**

Yasujirō Ozu;  
japońska teoria filmu;  
orientalizm;  
postkolonializm;  
interpretacja filmu

**Abstrakt**

Artykuł podejmuje próbę reinterpretacji twórczości Yasujirō Ozu jako punktu odniesienia dla kształtowania japońskiej teorii filmu w XX w. Analiza jest osadzona w kontekście badań postkolonialnych i dotyczy relacji między dziełem filmowym a dyskursem teoretycznym. Autor kwestionuje dominujące w zachodnim piśmiennictwie orientalizujące ujęcia kina Ozu, wskazując, że jego filmy nie tylko były wpisywane w różne paradygmaty teoretyczne, lecz także skłaniały tych, którzy to czynili, do refleksji nad własnymi założeniami. Główna teza zakłada, że kino Ozu nie funkcjonuje jedynie jako przedmiot analizy – stanowi również praktykę ujawniającą ograniczenia teorii. Autor omawia najważniejsze japońskie teksty teoretyczne dotyczące twórcy (m.in. Tadao Satō, Kijū Yoshidy, Shigūhiko Hasumiego) oraz śledzi rozwój i przełomowe momenty lokalnej refleksji filmowej. Ozu jako filmowiec jawi się tu jako figura epistemologiczna: nie „najbardziej japoński reżyser”, ale medium, przez które ujawniają się napięcia między teorią a jej granicami.

**Historia artykułu**

Zgłoszono: 2025.10.07; recenzowano: 2026.01.27; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

**Oświadczenie o konflikcie interesów**

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

---

Określenie Yasujirō Ozu (1903-1963) mianem „najbardziej japońskiego reżysera” upowszechniło się w dyskursie naukowym za sprawą Davida Bordwella. To jednak Donald Richie – dzięki osobistej znajomości z filmowcem, nawiązanej za pośrednictwem mecenaski sztuki filmowej Kashiko Kawakity – przyczynił się do popularyzacji kina Ozu na Zachodzie. Richie interpretował jego realizacje przez pryzmat estetyki *mono no aware*, akcentując ich melancholijną refleksyjność<sup>1</sup>. W późniejszych latach twórczość ta była poddawana analizie w obrębie zachodnich paradygmatów teoretycznych, przede wszystkim przez reprezentantów teorii neoformalnej. Noël Burch, sięgając po myśl strukturalistyczną, opisał filmy Ozu w kategoriach opozycji wobec klasycznej gramatyki filmowej<sup>2</sup>. Bordwell wpisywał jego dorobek w ramy narracji parametrycznej, przeciwstawiając ją narracji przyczynowo-skutkowej kina hollywoodzkiego<sup>3</sup>. Kristin Thompson z kolei interpretowała *Późną wiosnę* (*Banshun*, 1949) jako przykład systemowego stylu filmowego, definiowanego poprzez powtarzalność i kompozycyjną spójność<sup>4</sup>. Inni teoretycy – Paul Schrader, Susan Sontag czy Gilles Deleuze – wykorzystali dzieła Ozu jako punkt odniesienia dla własnych twierdzeń: Schrader widział w jego filmach wyraz stylu transcendentalnego i manifestację Zen<sup>5</sup>, Sontag posłużyła się nimi jako argumentem przeciwko nadmiernej hermeneutyce doświadczenia estetycznego<sup>6</sup>, Deleuze zaś, analizując kino Ozu w kontekście obrazu-czasu, podawał je jako przykład realizacji „czystych obrazów”<sup>7</sup>.

Zarysowany kontekst ujawnia dwie zasadnicze tendencje zachodniego dyskursu teoretycznego wobec twórczości reżysera: po pierwsze, jej egzotyzyzację poprzez retorykę orientalizacji, maskowaną deklaratywnym uznaniem kulturowej odmienności; po drugie, podporządkowanie jego filmów zastanym ramom pojęciowym, co prowadzi do zatracenia ich specyfiki. Kino Ozu regularnie pojawiało się w debatach teoretycznych, których uczestnicy wykorzystywali je do testowania nowych pojęć. Częste określanie tego twórcy jako „najbardziej japońskiego reżysera” prowokuje więc do rozważań nad mechanizmami konstruowania kategorii „japońskości” w zachodniej myśli filmowej oraz nad stopniem, w jakim same dzieła są w ten proces włączane.

Celem artykułu jest zbadanie relacji pomiędzy twórczością Ozu a kształtowaniem się japońskiej teorii filmu w XX w., z uwzględnieniem jej specyfiki historycznej i kulturowej. Odwołując się do dorobku filmowca, dokonam próby rekonstrukcji oraz częściowego uporządkowania rozwijanej w Japonii – w ścisłym związku z praktyką filmową – refleksji nad kinem. Artykuł nie stanowi monograficznego opracowania kina Ozu, jest raczej próbą uchwycenia myśli filmowej sformułowanej „poprzez” jego twórczość. Nie ograniczam się tu do referowania wybranych stanowisk wobec realizacji reżysera (choć wprowadzam do polskiego obiegu nieomawiane dotąd teksty), ale sprawdzam, jaki obraz teorii wyłania się w konfrontacji z jego kinem. W tym kontekście można postawić pytanie o to, w jaki sposób filmy te nie tylko były wpisywane w różne paradygmaty teoretyczne, lecz także skłaniały tych, którzy to czynili, do refleksji nad własnymi założeniami. Jakie modele recepcji kina Ozu dominowały w japońskiej myśli filmowej? W jaki sposób namysł nad jego twórczością pozwolił na ukonstytuowanie się rozwijanej w Japonii teorii filmu jako spójnej formacji intelektualnej?

W niniejszym artykule, nawiązując do tradycji badań postkolonialnych, opieram się przede wszystkim na analizie tekstów teoretycznych i krytycznych poświęconych Ozu, a powstałych w jego rodzimym kręgu kulturowym<sup>8</sup>. Analiza ta ma charakter komparatystyczny – pozwala uchwycić napięcia między teoriami a dziełami filmowymi w obrębie lokalnego dyskursu. Struktura artykułu została uporządkowana chronologicznie – nie według dat publikacji prac poświęconych Ozu, lecz kluczowych momentów rozwoju teorii podejmujących rozważania nad jego kinem. Ramy analizy obejmują okres od debiutu reżysera, a tym samym pierwszych publicznych komentarzy do jego twórczości, po książkę Shiguéhiko Hasumiego *Ozu Yasujirō* (1983; angielski przekład: *Directed by Yasujirō Ozu*, 2024). Praca ta stanowi krytykę zachodnich interpretacji dzieł Ozu formułowanych w latach 70. Fakt, że ponad 40 lat po publikacji oryginału uznano za zasadne wydanie angielskiego tłumaczenia, wskazuje zarówno na trwałość egzotyzydujących wyobrażeń w zachodnim dyskursie teoretycznym, jak i na potrzebę uwzględnienia dorobku japońskiej myśli filmowej w globalnym obiegu naukowym.

Na gruncie polskiego filmoznawstwa problematyka ta była podejmowana między innymi w artykule Krzysztofa Loski *Początki teorii filmu w Japonii (prolegomena)*, w którym autor zrekonstruował pionierski etap japońskiej refleksji nad kinem, jeszcze przed jej zinstytucjonalizowaniem<sup>9</sup>. Z perspektywy niniejszego tekstu kluczowe znaczenie ma jednak nie tyle historyczny opis, ile możliwość zarysowania kluczowych nurtów i motywów obecnych w tej refleksji (w odniesieniu do Ozu), bez naruszania jej rozproszonych, niesystemowego charakteru. Zgodnie z moją naczelną tezą kino tego reżysera stawia opór ujęciom teoretycznym i obnaża ich ograniczenia – funkcjonuje jako praktyka, która nieustannie wystawia teorię na próbę i konfrontuje ją z jej granicami. Twórczość ta, zdolna do podważania utrwalonych sposobów percepcji, poznania i klasyfikacji, może być zatem traktowana jako źródło refleksji zarówno nad medium filmowym, jak i towarzyszącym mu dyskursem teoretycznym.

## **Realizm bez programu. Napięcia społeczne w przedwojennym kinie Ozu**

Kariera filmowa Ozu zaczęła się w roku 1923, kiedy to podjął pracę jako asystent operatora w nowo powstałym studiu Shōchiku. Rok ten został naznaczony przez trzęsienie ziemi w regionie Kantō (*Kantō daishinsai*), które zniszczyło znaczną część Tokio. Jednocześnie jest to istotny moment w historii kultury filmowej – za sprawą ruchu „filmu czystego” (*jun'eiga undō*) kino zaczęto postrzegać jako autonomiczną formę sztuki: nie tyle medium rejestrujące teatr, ile niezależną formę narracji wzorowaną na rozwiązaniach wypracowanych w kinie amerykańskim<sup>10</sup>. W takim kontekście debiutuje Ozu. Początkowo jest postrzegany jako twórca „filmów drobnomieszczańskich” (*shōshimin-eiga*), jak określili go krytycy czasopisma „Eiga Hyōron” w artykule z 1930 r. Jego dzieła, osadzone w ówczesnych realiach społecznych, skupiały się przede wszystkim na codziennym życiu Japończyków. Choć ich tematyka koncentrowała się wokół proletariatu, raczej nie sposób uznać ich za filmy społecznie zaangażowane – zarówno ich twórca, jak i odbiorcy należeli

bowiem do klasy średniej. Tym, co wyróżniało Ozu na tle innych reżyserów podejmujących temat życia klasy robotniczej w Japonii, był charakterystyczny patos jego filmów, w przeciwieństwie do raczej lekkiego tonu dominującego w innych realizacjach. Dodatkowo zarzucano mu skłonność do promowania postaw lewicowych: krytykę patriarchalnych struktur społecznych oraz nacjonalizmu<sup>11</sup>.

Ocena zasadności tych zarzutów wymaga uwzględnienia ówczesnych warunków społeczno-historycznych. Po otwarciu Japonii na świat w okresie Meiji, państwo zainwestowało w system powszechnej edukacji. Jednak w latach 20. i 30. XX w., w obliczu kryzysu gospodarczego, liczba etatów państwowych gwałtownie się zmniejszyła, zmuszając młodą inteligencję do poszukiwania zatrudnienia w często niestabilnym sektorze prywatnym. Dlatego też bohaterem filmów Ozu stał się sprzedawca – figura charakterystyczna dla ówczesnego kruchego rynku pracy. W takich warunkach hasła modernizacji i rozwoju kulturowego na wzór zachodni jawiły się jako frazesy. Zgeometryzowane przestrzenie miejskie obecne we wczesnych filmach reżysera (na przykład w najbardziej znanym *Urodziłem się, ale... / Otona no miru ehon – Umarete wa mita keredo*, 1932/) można odczytywać jako reprezentację ograniczeń jednostki uwięzionej w strukturach nowoczesnej architektury. Również powrót do opresyjnych konserwatywnych wartości można uznać za konsekwencję przemian ekonomicznych – zaostrzenie układów hierarchicznych, w tym patriarchalnych, stanowiło odpowiedź na niezdolność Japonii do nadążenia za tempem rozwoju narzuconym przez zachodni model kapitalizmu. Społeczna obsesja na punkcie dominacji i kontroli, napędzana przez system gospodarczy, przenikała do sfery prywatnej, której kino Ozu stało się krytycznym odbiciem. Realistyczna konwencja *shōshimin-eiga* w jego filmach nie wynika z przyjętych z góry założeń ideologicznych, lecz z potrzeby uchwycenia realnego napięcia społecznego – to warunki społeczne kształtują formę filmową, a nie odwrotnie<sup>12</sup>.

Ozu oskarżano, z jednej strony, o lewicowe zaangażowanie, z drugiej zaś zarzucano mu ideologiczną obojętność, zwłaszcza na łamach „Kinema Junpō”. Krytycy z rezerwą odnosili się do jego filmów, które uznawali za zbyt komercyjne i podporządkowane konwencji rozrywkowego *shōshimin-eiga*. Pojawiały się wątpliwości, czy dzieła o proletariacie tworzone przez burżuazję i dla burżuazji są w stanie skutecznie obnażyć logikę systemu, w który są nieuchronnie uwikłane – zarówno bowiem możliwość realizacji filmów, jak i czas oraz środki na ich konsumowanie przynależą klasom uprzywilejowanym. Wskazany powyżej ambiwalentny odbiór wczesnej twórczości Ozu może wynikać z jego celowo niejednoznacznej diagnozy życia społecznego – poprzez pozorny dystans osiąga on, paradoksalnie, silny efekt polityczny. Rozbieżne oceny filmów mogą też być związane z debatą nad „kwestią realizmu” (*riarizumu ronsō*), która toczyła się w japońskiej teorii filmu w latach 20. i 30. Rekonstrukcja tej debaty wymagałaby osobnego artykułu, a może nawet monografii, ograniczyć się zatem wyłącznie do przedstawienia stanowisk relewantnych dla interpretacji wczesnego dorobku Ozu.

W latach 20. debata nad realizmem filmowym w Japonii kształtowała się wokół dwóch konkurujących ze sobą nurtów: realizmu proletariackiego rozwijanego przez Korehito Kuraharę (1902-1991) oraz realizmu mechanicznego, którego głównym przedstawicielem był Takao Itagaki (1894-1966). Dyskusja ta koresponduje z zachodnimi rozważaniami na temat statusu „mechanicznego oka” kamery,

zwłaszcza w obrębie radzieckiej teorii filmowej. Obie te tradycje – japońską i radziecką – łączą poszukiwanie nowych sposobów percepcji, stanowiących syntezę doświadczenia estetycznego i użytkowego potencjału aparatu filmowego<sup>13</sup>. W japońskim kontekście akcent położono jednak przede wszystkim na związek między mechaniką urządzenia a realiami społecznymi.

Zwolennicy realizmu proletariackiego postulowali, by kamera stała się „okiem proletariusza”, zdolnym do ujawniania mechanizmów opresji społecznej. Realizm mechaniczny, przeciwnie, pozostawał wierny idei kamery jako medium – jej spojrzenie miało ujawniać ograniczenia i uwarunkowania ludzkiej percepcji, zachowując przy tym neutralność ideologiczną. Choć oba nurty – mechaniczny i proletariacki – łączył sprzeciw wobec naturalizmu (rozumianego jako rejestrowanie rzeczywistości „taką, jaka jest”), to ich dalszy rozwój przebiegał w odmiennych kierunkach. Itagaki nie traktował kamery jako obiektywnego narzędzia rejestracji. Interesowało go to, w jaki sposób mechaniczna percepcja odzwierciedla pozycję człowieka we współczesnym świecie. W jego ujęciu medium filmowe ujawnia alienację podmiotu – rozbieżność między doświadczeniem ludzkim a obrazem wytwarzanym przez aparat. Odmiennie niż dla Kurahary, dla Itagakiego film pozostawał przede wszystkim świadectwem kryzysu podmiotowości w zmechanizowanym nowoczesnym świecie. Kurahara krytykował realizm mechaniczny, wskazując, że nie sposób mówić o neutralności spojrzenia kamery, skoro pozostaje ona zależna od systemu produkcji. Z tego też względu *Człowiek z kamerą filmową* (*Człowiek s kinoapparatom*, reż. D. Wiertow, 1929) został w Japonii przyjęty z rezerwą – Wiertowowi zarzucano podporządkowanie się dyktatowi maszyny. Według Kurahary kamera powinna być traktowana jako narzędzie, nie zaś jako podmiot patrzący – urządzenie zdolne do dokumentowania rzeczywistości społecznej, lecz niezdolne do samodzielnego nadawania jej znaczeń<sup>14</sup>.

Dyskusja nad filmowym realizmem była kontynuowana w kolejnej dekadzie. W lipcowym numerze „Eiga Hyōron” z 1936 r. opublikowano kilkanaście tekstów poświęconych tej problematyce, wśród nich artykuł Taihei Imamury (1911-1986), w późniejszych latach znanego głównie z refleksji nad filmem animowanym. Do debaty włączył się też Jun Tosaka (1900-1945), krytyk japońskiego nacjonalizmu, który – zainspirowany materializmem dialektycznym – podjął próbę demontażu ideologii kapitalistycznej w Japonii. W refleksji nad kinem Tosaka koncentrował się nie tyle na estetyce przekazu, ile na jego przedmiocie – tym, co film przedstawia. Film, według niego, stanowi reprodukcję momentu, w którym dokonuje się akt filmowania – jest zapisem świata w jego konkretnym „teraz”. Tym, czego – zdaniem teoretyka – brakuje kinu w porównaniu ze sztukami performatywnymi, jest aktualność, rozumiana jako bezpośrednie rozgrywanie się wydarzeń przed widzem. Rekompensuje ono ten brak, oferując możliwie najwierniejsze odwzorowanie rzeczywistości, a zdolność ta miałyby stanowić jego podstawową wartość społeczną. W tym ujęciu rolą kina jest urzeczywistnianie faktów, nadawanie aktualnym wydarzeniom rangi „prawdy” w oczach widza, a zdolność do realizowania tego zadania stanowi kryterium jego wartości artystycznej. Dzięki rejestracji określonej chwili, kino ujawnia aspekty rzeczywistości umykające w bezpośrednim doświadczeniu, pozwalając odbiorcy dostrzec uwarunkowania społeczne, które kształtują materię życia codziennego.

Reprezentacja wizualna nie oddaje rzeczywistości dosłownie, lecz ukazuje sposób, w jaki społeczeństwo się z nią obchodzi – jego „zwyczaję”, które mogą stać się przedmiotem refleksji odbiorcy. W kontekście tożsamości narodowej japoński odbiorca zyskuje możliwość rozpoznania i interpretacji elementów własnej kultury, nieczytelnych dla widza spoza niej<sup>15</sup>. Tosaka formułuje ten wniosek następująco: *Obserwacja zwyczaju pierwotnie mieściła się w ramach sensualizmu, a doznanie zmysłowe związane ze zwyczajem niosło ze sobą również wymiar moralny. To właśnie film po raz pierwszy umożliwił nam zobaczenie owego doznania zwyczaju jako takiego – i to właśnie w tym doznaniu, innymi słowy: w jego społecznościowym charakterze można odnaleźć najbardziej interesujące aspekty kina. W aktualnej rzeczywistości zjawisko społeczne staje się widzialne jako zwyczaj*<sup>16</sup>.

W latach 40. polemika wokół kwestii realizmu toczyła się dalej. Jeden z jej ważniejszych głosów należał Akiry Iwasakiego (1903-1981). Równoległe poetyka filmów Ozu uległa przekształceniu, czego przykładem jest dyptyk *Jedyny syn* (*Hitori musuko*, 1936) oraz *Był sobie ojciec* (*Chichi ariki*, 1942). W okresie między powstaniem tych dzieł reżyser brał czynny udział w działaniach wojennych. *Był sobie ojciec* inauguruje kolejny etap jego twórczości, skoncentrowany na sferze życia prywatnego Japończyków i pozornie pozbawiony komentarza społecznego. Przesunięcie to należy wiązać z warunkami funkcjonowania kina w czasie II wojny światowej i w pierwszych latach po niej.

### **Dom jako substytut społeczeństwa. Kino Ozu w powojennej refleksji Tadao Satō**

W powojennej japońskiej teorii filmowej, kształtowanej w kontekście okupacji amerykańskiej, kluczowe znaczenie zyskali dwaj myśliciele: Masakazu Nakai (1900-1952) oraz Tadao Satō (1930-2022). Przedwczesna śmierć Nakaia przyczyniła się do ugruntowania pozycji Satō jako dominującego głosu w refleksji nad kinem. Satō dostrzegał w twórczości Ozu świadectwo zmiany pozycji mężczyzny w japońskim społeczeństwie. Koncentrował się na figurze ojca, która w filmach tych ulega degradacji: ojcowie często bywają ośmieszani, ich dzieci postrzegają ich jako nieudaczników. Pomimo to postać ojca nadal funkcjonuje jako symboliczna figura patriarchy, co znajduje uzasadnienie w konkretnych uwarunkowaniach historycznych. Po wymuszonym otwarciu Japonii na świat pod koniec XIX w. władzę przejęły rodziny samurajskie niższego szczebla, które dążyły do zaszczerpienia wartości patriarchalnych wśród klasy średniej i robotników. Ich celem było ugruntowanie pozycji ojca jako „dowódcy” rodziny, która miałyby stanowić podstawową jednostkę społeczną podporządkowaną cesarzowi. Zadaniem ojca-dowódcy było stabilizowanie, na poziomie mikro, porządku państwowego. Jednakże w wyniku modernizacji ustroju i powszechnego otwarcia dostępu do edukacji synowie przestali dziedziczyć status swoich ojców, którzy utracili tym samym pozycję mentorów, a zamiast tego weszli w rolę towarzyszy swoich dzieci. Według Satō filmy Ozu są zapisem tej, nierzadko bolesnej, transformacji<sup>17</sup>.

Innym istotnym motywem w twórczości reżysera był wyjazd dzieci z prowincji do miasta w celu zdobycia wykształcenia, co przyczyniało się do rozpadu

tradycyjnego modelu rodziny<sup>18</sup>. Możliwość powrotu do patriarchalnych wartości przyniosła dopiero wojna, dzięki której mężczyźni mogli „na nowo stać się mężczyznami”. Wiązało się to jednak z niewypowiedzianym poczuciem winy ojców – lojalność wobec cesarza zobowiązywała ich do porzucenia rodzin w imię obowiązku militarnego, a po powrocie do domu trudno było zniwelować emocjonalny dystans, który wytworzył się w czasie ich nieobecności. W powojennej rzeczywistości ojcowie i ich dzieci muszą ponownie nawiązać więź, by przetrwać poczucie izolacji<sup>19</sup>. Jak pisze Satō: *To zapoczątkowało serię filmów Ozu opartych na temacie: nie istnieje społeczeństwo – istnieje jedynie dom. Choć członkowie rodziny funkcjonowali w różnych przestrzeniach aktywności – biurze, szkole, rodzinnej firmie – nie występowało wyraźne napięcie między światem zewnętrznym a domem. W rezultacie sam dom utracił źródło moralnej siły. (...) W związku z tym powojenne filmy Ozu, ukazujące szczęśliwe domy, często są pozbawione szerszej relewancji społecznej, ponieważ przedstawiane w nich zamożne gospodarstwa domowe pozostawały odizolowane od niepokojących przemian zachodzących poza ich granicami<sup>20</sup>.*

Z perspektywy formalnej Satō analizuje styl Ozu, rozbijając na części składowe jego metody prowadzenia narracji. Szczególną uwagę poświęca sposobowi kadrowania i organizacji przestrzeni. Stojące równolegle postaci są najczęściej prezentowane w ujęciach frontalnych, co buduje wrażenie harmonii. Kamera, zazwyczaj ustawiona nisko, pozostaje niemal nieruchoma – podobnie jak bohaterowie, których ekspresja ogranicza się do subtelnej gestykulacji i mimiki. Każdej z przestrzeni ukazywanych w filmie odpowiada ograniczony zestaw powtarzalnych ujęć, do których są dostosowane ruchy postaci. W ten sposób organizacja przestrzeni i środki filmowe niejako narzucają rytm aktorom. Satō zaznacza, że najważniejszym aspektem aktorstwa w filmach Ozu jest spojrzenie – jego wyraz i kierunek. Postaci rzadko kiedy nawiązują kontakt wzrokowy w obrębie jednego kadru. Brak możliwości wymiany spojrzeń jest też charakterystyczny dla układu tradycyjnego domu japońskiego, którego architektura zawęża pole widzenia. Spojrzenie staje się tu zarówno nośnikiem emocji, jak i sygnałem unikania otwartej konfrontacji – odbieranej w kulturze japońskiej za nietaktowną<sup>21</sup>. Satō podkreśla, że *kino Ozu, dzięki znakomitemu wykorzystaniu środków filmowych, nigdy nie jest prostą ani przypadkową prezentacją japońskich zwyczajów. To właśnie dzięki jego wybitnej technice filmowej humor, poczucie porządku oraz napięcie zawarte w precyzyjnie skonstruowanych formach stają się możliwe do zrozumienia, także w wymiarze międzykulturowym. To właśnie wyrazistość stylu Ozu czyni go zjawiskiem wyjątkowym również poza granicami Japonii – stylu, który został wypracowany i wyszlifowany na przestrzeni jego długiej kariery<sup>22</sup>.*

Satō, mimo że pisał przede wszystkim o kinie popularnym i gatunkowym, nie traktował filmu wyłącznie jako „rozrywki dla mas”. Przeciwnie, postrzegał kino jako efektywne narzędzie propagowania nowych idei, przede wszystkim zachodnich, zyskujących na znaczeniu w powojennej Japonii (pierwszym filmem Ozu, któremu można by przypisać taką wartość, jest bodajże *Późna wiosna*, otwierająca *Trylogię Noriko*, która na Zachodzie uchodzi za reprezentatywny przykład stylu reżysera). Skupiający się na kinie popularnym oraz analizujący rodzime filmy niejako „z zewnątrz” – z perspektywy zachodniego obserwatora – Satō cieszył się uznaniem międzynarodowego środowiska akademickiego,



*Urodziłem się, ale...* reż. Yasujiro Ozu (1932)



*Dzień dobry*, reż. Yasujiro Ozu (1956)

które traktowało go jako „ambasadora” kina japońskiego. Choć jego działalność miała istotne znaczenie dla popularyzacji rodzimej kinematografii, odbywało się to kosztem jej orientalizacji. Na arenie międzynarodowej krytyk ten był uznawany za autorytet w zakresie kina japońskiego, przez co mimochodem przyczynił się do utrwalenia i usankcjonowania pewnych orientalizujących klisz i schematów interpretacyjnych.

Satō odnosił się sceptycznie do idei istnienia japońskiej teorii filmu: owszem, powstało wiele tekstów poświęconych refleksji filmowej, jednak nie tworzyły one systematycznego, koherentnego nurtu teoretycznego. Jego zdaniem funkcję tę pełniły tłumaczone i publikowane w Japonii zachodnie teksty, do których japońscy krytycy się odnosili, a niekiedy wyciągali podobne wnioski. Rodzima myśl filmowa, jak twierdził, rozwijała się przede wszystkim w obrębie praktyki – w doświadczeniu twórców, w ramach hierarchii systemu studyjnego oraz poprzez przekazywanie wiedzy zawodowej z pokolenia na pokolenie: *Trudno uwierzyć, że tak bogata tradycja artystyczna japońskiego kina mogłaby przetrwać bez zaplecza teoretycznego. Nawet jeśli mamy do czynienia z przekazywaniem umiejętności technicznych, nie dokonuje się ono wyłącznie za sprawą intuicji czy samych praktyk. Gdzie zatem należy szukać japońskiej teorii filmu? Być może jej najważniejsze elementy są zawarte w lakonicznych słowach wypowiedzianych mimochodem – z ust reżysera do ucha jego asystenta lub innego członka ekipy – i to właśnie one miały największe znaczenie dla japońskiej myśli filmowej*<sup>23</sup>.

Odpowiedzialnością za marginalizację i rozproszenie japońskiej teorii filmu Satō obarczał środowiska akademickie, które nie włączyły refleksji filmoznawczej do naukowego kanonu. Jednocześnie nie nawoływał do zmiany tego stanu rzeczy. Twierdził, że otwarta i nieustrukturyzowana forma myślenia o kinie jest wyrazem autonomii wobec zachodniej tendencji do „teoretyzowania”<sup>24</sup>.

Do tej kwestii odniósł się także krytyk młodszego pokolenia – Mitsuhiro Yoshimoto (ur. 1961), który analizował ją z perspektywy kryzysu w japońskiej akademii, nasilającego się na przełomie tysiącleci. Według Yoshimoto pogłębiona refleksja nad filmem w Japonii zaczęła zyskiwać na znaczeniu w latach 60. w kontekście protestów młodzieży akademickiej. Przyporządkowanie studiów nad filmem do konkretnej dyscypliny nadal stanowi trudność: czy powinny być elementem badań nad kulturą Wschodu czy Zachodu? Czy skoro film jako medium wyrasta z tradycji zachodniej, to kinematografia japońska musi być skazana na analizę i interpretację za pomocą zachodnich kategorii i narzędzi badawczych, nawet w obrębie wewnętrznego dyskursu? Yoshimoto uważa, że badań nad filmem nie należy traktować jako obcej „naleciałości”, ale raczej widzieć w nich źródło inspiracji i punkt wyjścia dla własnych propozycji teoretycznych. Wskazuje, że dekonstrukcja zachodnich modeli teoretycznych i ich adaptacja do lokalnych realiów otwiera możliwość wypracowania niezależnej refleksji filmoznawczej, samo kino zaś może być narzędziem reinterpretacji japońskiej tożsamości kulturowej. Sam postuluje interdyscyplinarne podejście do badań nad filmem ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy socjologicznej jako sposobu na uchwycenie roli kina w realiach japońskich<sup>25</sup>.

## W stronę „antykina”. Rewizja nowej fali w myśli Kijū Yoshidy

Wspomniane protesty studenckie z lat 60. stanowiły wyraz formowania się japońskiej kontrkultury oraz nowej lewicy, sprzeciwiającej się brutalnemu sojuszowi Japonii ze Stanami Zjednoczonymi. Ruch ten znalazł wyraz w kinie nowofalowym (*nūberu bāgu*), którego twórcy podjęli próbę dekonstrukcji klasycznej narracji filmowej między innymi poprzez wprowadzenie subiektywizacji (*shutaisei*)<sup>26</sup>. Wśród przedstawicieli tego nurtu znalazł się Kijū (Yoshishige)<sup>27</sup> Yoshida (1933-2022), który dekadę po wygaszeniu nowej fali podjął refleksję nad kinem Ozu w książce *Ozu Yasujiro no han eiga* (1998; angielski przekład: *Ozu's Anti-Cinema*, 2003).

Według Yoshidy centralnym elementem filmów Ozu jest spojrzenie (*manazashi*), które przekracza granice ludzkiej percepcji. Nie jest ono przypisane konkretnemu podmiotowi, ale przyjmuje formę długotrwałej, bezosobowej obserwacji codzienności bohaterów. Zdaniem autora stanowi ono ślad niewidocznej, lecz odczuwalnej obecności samego Ozu w jego filmach. Reżyser, operując przestrzenią jako fragmentem nieokreślonej całości, tworzy wrażenie nieciągłości i niekompletności – zaburzenia relacji między poszczególnymi elementami obrazu. Film – według Ozu – nie jest w stanie wiernie odtworzyć rzeczywistości ani zaprezentować jej jako spójnego systemu znaczeń. W rezultacie, jak wskazuje Yoshida, reżyser posługuje się analogiami, aby uniknąć jednoznacznych wypowiedzi: wskazuje na elementy znaczące, ale ich nie objaśnia<sup>28</sup>. Autor przybliży ten aspekt dzieł Ozu za pomocą metafory mirażu: znaczenia filmów Ozu nie da się uchwycić wprost, ponieważ znika w chwili, gdy podejmuje się próbę jego artikulacji. Zamiast dążenia do jakiejś ostatecznej wykładni Yoshida proponuje nieustanne mapowanie sensów – analizę prowadzoną z dystansu, z uwzględnieniem ich efemeryczności: *Mógłbym zatrzymać przed sobą obrazy z filmów Ozu. Takie obrazy nie dawałyby żadnej wolności i nie wyglądałyby dłużej jak miraż. Leżałyby przede mną niczym zwłoki. Dlatego jedynym sposobem, by opisać filmy Ozu w sposób kompletny, jest pisanie o nich w nieskończoność i czerpanie przyjemności z tego procesu. W istocie, za każdym razem, gdy kończę mówić o jednym obrazie, inna interpretacja – przeciwstawna wobec pierwszej – przychodzi mi na myśl. Te powtórzenia i różnice, jakie odkrywam w trakcie, stanowią o przyjemności oglądania filmów Ozu*<sup>29</sup>.

Yoshida zachęca, by traktować filmy tego twórcy jako system otwarty i unikać pokusy przypisywania im jednoznacznych interpretacji. Źródłem tej otwartości jest „trwanie”, niedomknięta refleksja, stanowiąca zarówno tematyczny, jak i formalny fundament dzieł reżysera. Choć jego twórczość może wydawać się prosta, to właśnie prostota prowokuje pytania o sens powtarzania tych samych rozwiązań formalnych i narracyjnych w kolejnych realizacjach. Fenomen Ozu polega na konsekwentnym podporządkowaniu każdego elementu filmowego jego autorskiemu stylowi, będącemu formą negacji kina jako systemu reprezentacji. Poprzez precyzyjne uporządkowanie przedstawienia filmowego twórca ten niejako porządkuje powojenną rzeczywistość Japonii. Odbiorca jego filmów – skonfrontowany z ich strukturą formalną – zostaje zmuszony do rekonstrukcji znaczeń, przewyciężenia otaczającego go chaosu. W ten sposób kino Ozu staje się narzędziem odbudowy świata z powojennych ruin.

Na tym tle głębsze znaczenie zyskują słowa samego reżysera skierowane do Yoshidy na krótko przed śmiercią: *Kino jest dramatem, a nie przypadkiem* – pierwszeństwo ma w nim indywidualny dramat jednostki. Kino Ozu jest zatem wyrazem samoświadomości artysty, próbą nadania formy chaosowi, walką z przypadkiem, który warunkuje doświadczenie rzeczywistości. W tym duchu Yoshida odczytuje także charakterystyczne dla Ozu frontalne ujęcia postaci ze spojrzeniem skierowanym wprost w kamerę w scenach dialogowych<sup>30</sup>. Jak pisze: *Pamiętajmy, jak niezwykle są filmy Ozu. Są one zwierciadłami, które nigdy nie odbijają publiczności je oglądającej. Widzowie nie patrzą na filmy, ale vice versa. W tym sensie filmy Ozu zdają się zaprzeczać własnemu istnieniu. (...) Prawdziwy dramat w rozumieniu Ozu u kresu jego życia był związany z pragnieniem, by zaprowadzić porządek w chaosie świata poprzez sztuczność filmowej fikcji. Dlatego filmy Ozu nie są po prostu filmami – są antytezą filmu: antykinem*<sup>31</sup>.

Z perspektywy japońskiej nowej fali – której przedstawicielem był też Yoshida – kino Ozu stało się symbolem klasycznej estetyki, wobec której należało sformułować krytykę nie tylko formalną, lecz również ideologiczną. Postawę tę reprezentuje Shōhei Imamura – uczeń Ozu, który dystansował się od dziedzictwa swojego mentora, rozwijając styl w opozycji do jego wyciszonej poetyki. Dla Yoshidy powrót do twórczości Ozu po latach od szczytowego momentu własnej kariery stał się sposobnością do rozliczenia się zarówno z założeniami nowofalowymi, jak i własnym dorobkiem. W postaci starzejącego się wdowca z ostatniego filmu Ozu (*Jesienne popołudnie / Sanma no aji*, 1962/), nostalgicznie spoglądającego na własne życie i kondycję ojczyzny, Yoshida odnajduje już nie tylko ekranowe wcielenie reżysera, ale też samego siebie. Warto dodać, że to jego krytyczna recenzja tego filmu przyczyniła się do nasilonej polemiki, jaka rozgorzała w latach 60. wokół stylu mistrza. Tożsamość Yoshidy jako filmowca ujawnia się ostatecznie w cieniu Ozu. On sam zauważa, że pisze swoją książkę w wieku, w którym Ozu zmarł.

Yoshida również debiutował w studiu Shōchiku, które – podobnie jak Nagisa Ōshima czy Masahiro Shinoda – opuścił, niezadowolony z realiów produkcyjnych. System studyjny postrzegał jako mechanizm bezosobowej, seryjnej produkcji, w której film traci swoją indywidualność, a zarówno twórca, jak i odbiorca zostają zredukowani do roli biernych uczestników całego procesu. Remedium na tę sytuację upatrywał w radykalnym geście wycofania się na pozycję, w której ani reżyser, ani widz nie wiedzą, dokąd film ich poprowadzi. Yoshida zanegował zatem dominującą w kinie narracyjność, rozumianą jako opowiadanie podporządkowane konwencjonalnym schematom fabularnym. Co istotne, odrzucenie klasycznego modelu narracji jest w jego ujęciu także zwrotem przeciwko „ja” filmowca – opowiadanie stanowi wyraz podmiotowości, a jego porzucenie można traktować jako gest samookaleczenia. Problem, jak zauważa Yoshida, polega na tym, że już sam akt filmowania tworzy odniesienia między obrazem a rzeczywistością, generując tym samym znaczenia przekraczające wewnętrzny porządek filmu. Dzieło podporządkowane klasycznym schematom narracyjnym zostaje zredukowane do formy zamkniętej opowieści, domkniętej całości, która w akcie recepcji zostaje pasywnie skonsumowana przez widzów. Zamiast tego Yoshida proponuje afirmację obrazu jako autonomicznego bytu – nie nośnika zna-

czeń, lecz komponentu istniejącego niezależnie od porządku narracyjnego, który wprawiałby go w ruch<sup>32</sup>.

Wykluczając siebie z filmu w akcie autonegacji, reżyser abdykuje z pozycji silnego podmiotu i tworzy dzieło jako byt niestabilny, ruchomy, otwarty na reinterpretacje. Recepcja filmu staje się wówczas swoistym aktem komunikacji (wymiany spojrzeń) między reżyserem a widzami poprzez autonomiczne medium obrazu. Jak pisze Yoshida: *Film wzbogaca się [does become opulent] tylko wtedy, gdy zostaje uchwycony pomiędzy dwoma przejrzystymi zwierciadłami – oglądania i bycia oglądanym – osadzonymi w środku nieskończonego odbicia. Stworzenie takiego filmu może być trudnym zadaniem, lecz w obnażaniu konserwatyizmu samego twórcy nic nie jest bardziej prawdziwe niż film. Ruchy aktora, strumień światła, pojedynczy dźwięk – wszystko to, co istnieje w jednym obrazie – transcenduje intencję reżysera i reprezentuje jego wnętrze bez jakiegokolwiek zasłony<sup>33</sup>.*

W sytuacji, w której zarówno reżyser, jak i widz zostają sprowadzeni do roli „zwierciadła”, stają się zdolni do wzajemnego przegładania się w sobie. Filmowiec jawi się tu jako jednostka świadoma konwencji, a zarazem starająca się je przekroczyć – jako podmiot funkcjonujący w napięciu między przynależnością do formy a oporem wobec niej.

### Kino przeciw systemom. Twórczość Ozu w teorii Shiguéhiko Hasumiego

W dalszym rozwoju japońskiej refleksji istotne miejsce zajmują seminaria filmowe (*eiga hyōgenron*) prowadzone przez Shiguéhiko Hasumiego (ur. 1936), zapoczątkowane w latach 70. i kontynuowane przez blisko dwie dekady. Refleksje Hasumiego na temat kina Ozu wychodzą od pozornej niemożliwości opisu teoretycznego jego twórczości, dlatego też częściej operuje on etykietą „à la Ozu” niż precyzyjnymi kategoriami analitycznymi. Badacz pyta, skąd wzięło się przekonanie o uniwersalności estetyki reżysera, skoro jego dzieła pozostają zakorzenione w realiach Japonii od lat 20. do 60. XX w. Filmy te dokumentują zmieniającą się kondycję społeczeństwa, a powtarzane motywy fabularne stanowią różne wariacje na jej temat. Zdaniem Hasumiego, źródłem wskazanej uniwersalności jest formalna stałość tych obrazów, która niejako „zabija spojrzenie”: widz pozbawiony jest możliwości podążania za akcją, jego wzrok zostaje uwięziony w pojedynczym, statycznym kadrze. Kino Ozu uniemożliwia oku ucieczkę – zarówno przez ograniczoną przestrzeń inscenizacji, jak i przez samą sytuację projekcji kinowej. Właśnie w tym Hasumi upatruje „okrucieństwa” tego twórcy – spojrzenie zostaje zatrzymane, zmuszone do konfrontacji z obrazem i pozbawione narracyjnego komfortu śledzenia rozwoju wydarzeń<sup>34</sup>.

Hasumi przypomina, że pod koniec życia Ozu jego styl był poddawany ostrej krytyce, zwłaszcza przez przedstawicieli nowej fali. Statyczność, ograniczona ruchliwość kamery i powtarzalność motywów stały się źródłem zarzutów o monotonię oraz polityczną obojętność twórcy. Badacz odpiera tę krytykę, wskazując, że kino to wymyka się prostym schematom zaangażowania politycznego. Jego filmy – choć pozornie apolityczne – są głęboko osadzone w teraźniejszości i stanowią rejestrację aktualnego stanu społeczeństwa. Wierność



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



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

konwencji jest tu nie tyle przejawem konserwatyzmu, ile formą artystycznej i osobistej autonomii<sup>35</sup>, której Ozu daje wyraz, konsekwentnie zachowując własny, rozpoznawalny styl. Jak pisze Hasumi: *Jednego możemy być pewni: dyskursy filmowe dotyczące Ozu są o wiele bardziej monotonne, a spojrzenia kierowane na jego twórczość o wiele uboższe niż same filmy. Dlatego właśnie badanie twórczości Ozu, którego się podejmujemy, musi zmierzać ku afirmacji jego dzieł. W rzeczywistości jednak nie jest to łatwe zadanie, ponieważ w filmach tych dostrzeżenie pustki jest możliwe niemal na każdym kroku*<sup>36</sup>.

Hasumi krytykuje język stosowany w dyskursie krytycznym do opisu prac reżysera, zwłaszcza tendencję do interpretowania ich poprzez kategorie „braku” czy „niedomiaru”. Zarzut dotyczy nie tyle samej tezy, ile tego, że czyni się z niej naczelną – a czasem nawet jedyną – klucz odczytania. Taka recepcja spłaszcza dzieła, redukując je do „czystych obrazów”, a ignorując inne komponenty, które, według Hasumiego, w istocie nadają im znaczenie. Skupienie się wyłącznie na statycznej formie sprawia, że filmy reżysera przemieniają się w martwe artefakty. Tymczasem, jak podkreśla krytyk, kino to jest nadzwyczaj wieloznaczne i ma bogaty potencjał interpretacyjny<sup>37</sup>.

Proponuje zatem podjęcie dualistyczne: obok „Ozu stałego”, operującego niezmienną formą, istnieje „Ozu zmienny”, ujawniający się przez polaryzację przeciwieństw. Ambiwalencja ta przekłada się na główne motywy jego filmów, czyli konflikt generacyjny oraz przeplatanie się sfery prywatnej i publicznej. Mimo różnic starsze i młodsze pokolenia dążą ku sobie. Przytulne bary czy budynki szkolne, w których bohaterowie chwilowo się zakorzeniają, kontrastują ze stałością domów rodzinnych. Przestrzeń publiczna staje się punktem przecięcia, w którym spotykają się rozbieżne porządki: młody pracownik w garniturze i starszy przełożony w tradycyjnym kimonie. Narracja w filmach Ozu zmierza do fuzji przeciwieństw, a nie do rozstrzygnięcia przyznającego słusność jednemu z elementów opozycji<sup>38</sup>.

Hasumi wskazuje, że filmy Ozu, przez swoją „niefilmową” konstrukcję, narażają widza na akt opresji, z której próbuje on uciec, poszukując jakiejś naczelnej interpretacji, a porzucając czyste doświadczenie oglądania: *Dość powiedzieć, że ujęcia w filmach Ozu skrywają wyłącznie inne ujęcia albo po prostu odstawiają się same pod promieniami letniego słońca. Spoglądając na ujęcie, wzrok albo zawiesza się w powietrzu, albo ślizga się w bok ku kolejnym kadrom. (...) Wiadomo, jak zachowuje się oko, kiedy napotyka tego rodzaju trudność: wymazuje obraz. Wymazanie obrazu jest oczywiście równoznaczne z porzuceniem funkcji widzenia. Oko, które zrezygnowało z patrzenia, zwraca się ku grze z elementami „à la Ozu”, jakby to one same były filmami. A kiedy tego rodzaju gra zaczyna dryfować ku temu, co „japońskie”, oddala się jeszcze bardziej od Yasujirō Ozu*<sup>39</sup>.

Estetyka reżysera, jak podkreśla teoretyk, nie ma związku z klasyczną „negatywną” estetyką cienia Jun’ichirō Tanizakiego<sup>40</sup>. Przeciwnie, jego twórczość jest inspirowana raczej kinem zachodnim<sup>41</sup>. Kiedy zachodni teoretycy interpretują kino Ozu poprzez kategorię „japońskości”, unieruchamiają je – traci ono swoją ciągłość, dynamikę, a interpretacyjny nadmiar, wykraczający poza film, odbiera mu siłę działania jako doświadczeniu wizualnemu<sup>42</sup>.

Po studiach na Sorbonie Hasumi powrócił do Japonii, gdzie prowadził wspomniane seminaria z zakresu teorii filmu. Wśród jego studentów znaleźli się późniejsi czołowi japońscy reżyserzy, tacy jak Kiyoshi Kurosawa czy Shinji Aoyama. Dzięki seminariom Hasumiego zachodnia refleksja filmowa – inspirowana głównie teorią francuską – została zaadaptowana na lokalny grunt. Odegrał on też kluczową rolę w przekładzie tekstów takich myślicieli jak Roland Barthes czy Michel Foucault. W drugiej połowie lat 90. – w okresie kryzysu w japońskiej akademii, o którym wspominał Yoshimoto – Hasumi objął stanowisko rektora Uniwersytetu Tokijskiego, inicjując gruntowne reformy. Obecnie uchodzi w swym kraju za jednego z najważniejszych współczesnych teoretyków, a jego refleksja – inspirowana dziedzictwem Szkoły z Kioto i filozofią Gilles’a Deleuze’a – znajduje wyraz przede wszystkim w tekstach o filmie.

Punktem wyjścia dla myśli Hasumiego jest przekonanie, że kino może być rozpoznane jedynie poprzez głupotę – rozumianą jako świadomość własnych ograniczeń poznawczych. Propagowaną figurą widza staje się zatem „produktywny głupiec” – podmiot, który świadomy tychże ograniczeń, stara się doświadczać filmu wyłącznie w ich obrębie. Jest to postawa zasadnicza, ponieważ – jak pisze autor – kino rodzi się z absurdu: nie posiada jasno określonego celu, a funkcja rozrywkowa jedynie maskuje jego fundamentalną pustkę.

Hasumi rozwija dwa główne paradygmaty myślenia o filmie: film jako system oraz film jako krytyka<sup>43</sup>. System tworzą dyskursy rozwijane wokół filmu. Organizują one sensy dzieła, produkują treści ideologiczne i w ten sposób uniemożliwiają dostrzeżenie jego immanentnej absurdalności. Dopiero konfrontacja wzajemnie sprzecznych systemów wytworzonych wokół filmu pozwala sięgnąć do jego podstawy, czyli absurdu. Systemy wpływają na odbiór dzieła, kształtując wyobrażenie o jego możliwościach i ograniczeniach, a tym samym modelując oczekiwania widzów. Ci zaś, przyzwyczajeni do funkcjonowania w obrębie danego systemu i przez niego uformowani, poruszają się po przestrzeni filmowej nieświadomi jej ograniczeń – pozostają w obrębie paradygmatu filmu jako systemu. Systemy nie powstają niezależnie od odbiorców, są raczej produktem dyskursywnego myślenia, odbiciem dominujących struktur poznawczych. Wbrew pozorom systemy nie poszerzają percepcji odbiorców, lecz ją ograniczają, czyniąc ich niezdolnymi do bezpośredniego doświadczenia samego filmu. Hasumi twierdzi, że widzowie stają się „głupi” nie dlatego, że nie rozumieją filmu, lecz dlatego, że wierzą w możliwość jego pełnego zrozumienia. W miejsce analizy i interpretacji krytyk proponuje zatem przyjęcie strategii negatywnej – skupienie się na tym, czym film nie jest, co pozostaje poza jego zasięgiem. Umożliwia to krytyczną konfrontację różnych systemów, co prowadzi do ich relatywizacji i uwolnienia samego dzieła z ich hegemonii<sup>44</sup>.

Na tym fundamencie Hasumi konstruuje drugi paradygmat – film jako krytykę. W momencie, gdy system zostaje zakwestionowany, a jego wewnętrzna spójność podważona, odbiorcy tracą tożsamość, którą ów system wytwarzał. Odzyskują tym samym możliwość bezpośredniego spotkania z filmem opartego na teraźniejszości i anonimowości. Dochodzi wówczas do aktu współobecności widzów i filmu – otwartych na siebie, zatracających się w sobie nawzajem. Dzieje się to dzięki dostrzeżeniu luk w dominujących dyskursach krytycznych i „wiel-

kich teoriach” bez podejmowania prób ich wypełniania. To właśnie te „pęknięcia” prowadzą do autentycznego doświadczania filmu. Jednocześnie odbiorcy docierają do analogicznych szczelin we własnej strukturze tożsamościowej, rozpoznając ją jako tożsamość sztucznie konstruowaną przez dominujące dyskursy krytyczne. Hasumi zachęca, by „zdeptać oko erudyty” i „obudzić oko głupca” – rozumne, bo świadome swoich ograniczeń. Zawsze będzie to jednak wysiłek daremny i tymczasowy, ograniczony do trwania seansu. Próba jego późniejszego przekazania, choćby w formie tekstu krytycznego, oznacza nieuchronny powrót do systemu. Doświadczenie filmu pozostaje jednak transformujące – po jego przeżyciu podmiot potrafi dostrzec sztuczność dyskursów, wcześniej odbieranych jako „naturalne”, w których ponownie próbuje się odnaleźć<sup>45</sup>.

### Konkluzja – *mitate*

Refleksja nad japońską teorią filmu prowadzona „za pomocą” twórczości Ozu dowodzi, że jego dzieła nie tylko inspirowały kolejne pokolenia myślicieli, lecz także skłaniały ich do ponownego przemyślenia respektowanych przez nich założeń teoretycznych. Traktując dorobek filmowca jako pryzmat, w którym ujawniają się napięcia między teorią a praktyką, Wschodem a Zachodem, akademicką metodologią a fenomenem doświadczenia estetycznego, można zauważyć, że pytanie o „japońskość” jego kina staje się pytaniem o warunki, w jakich tego rodzaju pytanie może w ogóle zostać sformułowane. Filmy Ozu pozostają otwarte na rozmaite odczytania, lecz żadne z nich nie wyczerpuje ich znaczenia. W przedwojennych debatach o realizmie jego kino było odczytywane jako diagnoza społecznego impasu; w powojennych analizach Satō – jako medium opracowania zbiorowej traumy i namysłu nad rodzimym dziedzictwem kulturowym; w myśli Yoshidy – jako otwarty system znaczeń oparty na braku i negacji; u Hasumiego – jako źródło refleksji nad aktem percepcji filmu, w którym to akcie spojrzenie zostaje unieruchomione i wystawione na próbę. Każde z tych ujęć ujawnia odmienny aspekt tej twórczości, ale żadne z nich – ani nawet wszystkie razem łącznie – nie roszcza sobie prawa do wyczerpania i pełnego uchwycenia jej fenomenu.

To, co konstytuuje „japońskość” filmów Ozu, nie tkwi w ich stylistycznych cechach czy tematyce, lecz w sposobie, w jaki wchodzi one w relację z teorią. Kino to, w każdym akcie recepcji, prowokuje teorię do refleksji nad jej własnym statusem i granicami. Twórczość ta jest czymś więcej niż przedmiotem analizy – staje się wyznacznikiem możliwości wyodrębnienia japońskiej myśli filmowej jako spójnej formacji intelektualnej. Kategoria „japońskości” nie określa esencji arcyzmu Ozu, lecz jest problemem konstytuowanym w ruchu – między dziełem a jego odbiorcą w przestrzeni stale przekształcanego dyskursu, którego źródłem jest doświadczenie filmowe. Pozostaje jednak pytanie: dlaczego kino to okazuje się tak podatne na włączanie w rozmaite paradygmaty teoretyczne, a jednocześnie tak skutecznie je demontuje?

Pomocna w sformułowaniu odpowiedzi może okazać się koncepcja estetyki ekspozycji sformułowana przez Masao Yamaguchiego (1931-2013), jednego z czołowych przedstawicieli japońskiej antropologii strukturalnej. Yamaguchi

poddaje analizie kategorię *mitate*, czyli strategię cytatu kulturowego polegającą na przypisywaniu przedmiotom nowych sensów poprzez odmienny kontekst ekspozycyjny, oderwany od ich pierwotnych funkcji. *Mitate* polega na kojarzeniu elementów codzienności z figurami archetypicznymi, co poszerza ich pole znaczeniowe i nadaje im zdolność przekraczania ram czasowych, w których są osadzone. Ekspozycja staje się tu aktem nie tyle wyodrębniającym obiekt z kontekstu życia codziennego, ile demonstrującym jego związek z tym, co niedostępne bezpośrednio doświadczeniu. W tym aspekcie Yamaguchi wskazuje na zasadniczą różnicę między zachodnią a japońską koncepcją ekspozycji: podczas gdy w zachodnich praktykach artystycznych obiekt zostaje „uniezwykły” za sprawą wyjęcia go z kontekstu użytkowego, w tradycji japońskiej *niewidzialna rzeczywistość* zostaje *uprawomocniona* poprzez swoje manifestacje w obiektach. Oczywiście towary, w swoim pierwotnym kontekście, nie były przeznaczone do posiadania wartości artystycznej. Przekształcają się one w pewien rodzaj symulakrum życia w momencie, gdy zostają wyjęte ze strumienia codzienności i zyskują swoistą autonomię – kosztem swojej relacji z życiem codziennym. Niemniej, zaczynają być przynajmniej postrzegane jako obiekty artystyczne<sup>46</sup>.

Yamaguchi odwołuje się również do etymologii pojęcia *mono* (obiekt), wskazując, że odnosi się ono raczej do „korzenia” czy źródła niż do czysto materialnej formy. W akcie ekspozycji, rozumianej na wzór japoński, obiekty stają się ogniwem łączącym podmiot z Absolutem. Ich status nie jest z góry ustalony, lecz konstytuują się relacyjnie. Yamaguchi wyróżnia dwa aspekty obiektów: uchwytne i nieuchwytne („szum”) – ten drugi jest związany z przypadkiem, momentem ujawnienia się nowego systemu klasyfikacji. W japońskiej tradycji sens nie wyłania się z uprzednio ustalonego systemu znaczeń, tylko z „szumu” – z relacji, w jaką podmiot wchodzi z obiektem w akcie percepcji. Innymi słowy, to nie odgórna klasyfikacja porządkuje doświadczenie, lecz ono samo, własną mocą, ustanawia tymczasowy porządek znaczeń. *Mitate* oznacza nadprodukcję sensu: zamiast utrwalać znaczenia przypisane obiektowi, otwiera je i destabilizuje. Tym samym ujawnia arbitralność aktu ekspozycji i jej zależność od kontekstu, ponieważ to dopiero moment percepcji nadaje reprezentacji autentyczność<sup>47</sup>.

Filmy Ozu, podobnie jak obiekt w akcie *mitate*, nie prezentują znaczenia wprost, lecz wskazują na inne – często nieuchwytne – poziomy sensu. Tę logikę można uznać za źródło ich oporności teoretycznej. Utwory te działają za sprawą nadprodukcji sensów – nieustannie zapraszają do interpretacji, lecz jednocześnie destabilizują ramy, w obrębie których ona się dokonuje. Kino Ozu działa więc nie jako ilustracja określonych pojęć, lecz jako ich kontestacja, prowokująca nowe sposoby klasyfikacji. Mechanizm ten przypomina sposób, w jaki, według Yamaguchiego, wyłaniają się systemy znaczeń w akcie *mitate*: nie poprzez aprioryczne ramy, lecz z „szumu” – z nieokreślonego nadmiaru relacji i odniesień. Kino Ozu nieustannie wystawia teorię na działanie własnej ekspozycji, domagając się nie zamknięcia w określonym paradygmacie, lecz otwarcia na jego przemianę.

- <sup>1</sup> D. Richie, *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Berkeley 1974.
- <sup>2</sup> N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1979, s. 154-185.
- <sup>3</sup> D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 274-310.
- <sup>4</sup> K. Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 317-352.
- <sup>5</sup> P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972, s. 45-84.
- <sup>6</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 24.
- <sup>7</sup> G. Deleuze, *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 240-245.
- <sup>8</sup> Można tu wspomnieć o inspiracji podejściem Aarona Gerowa zarysowanym w tekście *Theorizing the Theory Complex in Japanese Film Studies* („Journal of Japanese and Korean Cinema” 2019, t. 11, s. 103-108), a także syntetycznym ujęciem Mitsuhiro Yoshimoto przedstawionym w pracy *The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order* („boundary 2” 1991, t. 11, nr 3, s. 242-257).
- <sup>9</sup> K. Loska, *Początki teorii filmu w Japonii (prolegomena)*, „Studia Filmoznawcze” 2022, t. 43, s. 109-122.
- <sup>10</sup> W. Joo, *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2017, s. 21-23.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 27-35.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 49-58.
- <sup>13</sup> N. Yamamoto, *Dialectics Without Synthesis: Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame*, University of California Press, Oakland 2020, s. 52-55.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 72-76.
- <sup>15</sup> J. Tosaka, *Film as a Reproduction of the Present: Custom and the Masses*, w: *Tosaka Jun: A Critical Reader*, red. K. C. Kawashima, F. Schäfer, R. Stolz, Cornell University East Asia Program, New York 2013, s. 103-113.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 111.
- <sup>17</sup> T. Satō, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Kodansha International, New York 1987, s. 131-138.
- <sup>18</sup> Problematyka traumy zbiorowej oraz rozpadu tradycyjnego modelu rodziny w dziełach Ozu została szerzej omówiona w artykule Anety Pierzchały *Butelka i sznurek z bielizną. Na marginesie „Tokijskiej opowieści” i „Dryfujących trzciny” Yasujiro Ozu*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 154-164.
- <sup>19</sup> T. Satō, dz. cyt., s. 139-142.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 142.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 185-196.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 186.
- <sup>23</sup> T. Satō, *Does Film Theory Exist in Japan?*, tłum. J. Bernardi, „Review of Japanese Culture and Society” 2010, t. 22, s. 15.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 14-23.
- <sup>25</sup> M. Yoshimoto, *The University, Disciplines, National Identity: Why Is There No Film Studies in Japan?*, „The South Atlantic Quarterly” 2000, t. 99, nr 4, s. 697-713.
- <sup>26</sup> W celu zgłębienia ideowego zaplecza tego specyficznego rozumienia subiektywizacji warto sięgnąć do artykułu Victora J. Koschmanna *The Debate on Subjectivity in Postwar Japan: Foundations of Modernism as a Political Critique*, „Pacific Affairs” 1981-1982, t. 54, nr 4, s. 609-631.
- <sup>27</sup> Zapis imienia reżysera może być odczytywany dwojako – jako Yoshishige lub Kijū. On sam posługiwał się imieniem Kijū i w tej formie podpisywał swoje teksty teoretyczne.
- <sup>28</sup> K. Yoshida, *Ozu’s Anti-Cinema*, tłum. D. Miyao, K. Hirano, Center for Japanese Studies, University of Michigan, Ann Arbor 2003, s. 5-16.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 147.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 147-152.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 150-151.
- <sup>32</sup> K. Yoshida, *My Theory of Film: A Logic of Self-Negation*, tłum. P. Noonan, „Review of Japanese Culture and Society” 2010, t. 22, s. 104-109.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 107.
- <sup>34</sup> S. Hasumi, *Directed by Yasujiro Ozu*, tłum. R. Cook, University of California Press, Oakland 2024, s. 1-9.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 10-13.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 13-16.
- <sup>38</sup> Tamże, s. 25-31.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 279.
- <sup>40</sup> W słynnym esej *Pochwała cienia (In’ei raisan)* z 1933 r. Jun’ichirō Tanizaki dokonuje charakterystyki japońskiej estetyki poprzez akcent położony na „cień”, subtelność oraz niedopowiedzenie, przeciwstawione zachodniej przejrzystości i jednoznaczności. Zob. J. Tanizaki, *Pochwała cienia*, tłum. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016. Do tej koncepcji na gruncie badań nad japońskim kinem nawiązuje Daisuke Miyao w książce *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese*

*Cinema*, Duke University Press, Durham 2013.

<sup>41</sup> Przykładowo scena upadku ze schodów w *Kurze na wietrze* (*Kaze no naka no mendori*, 1948) – filmie skądinąd uznawanym za najbardziej od-  
biegający od stylu Ozu – stanowi odwzorowa-  
nie analogicznej sceny z *Przemięło z wiatrem*  
(*Gone with the Wind*, reż. V. Fleming, 1939).

<sup>42</sup> S. Hasumi, dz. cyt., s. 278-296.

<sup>43</sup> R. Cook, *An Impaired Eye: Hasumi Shigehi-  
ko on Cinema and Stupidity*, „Review of Ja-

panese Culture and Society” 2010, t. 22,  
s. 130-132.

<sup>44</sup> Tamże, s. 132-136.

<sup>45</sup> Tamże, s. 136-138.

<sup>46</sup> M. Yamaguchi, *The Poetics of Exhibition in  
Japanese Culture*, w: *Exhibiting Cultures:  
The Poetics and Politics of Museum Display*,  
red. I. Karp, S. D. Lavine, Smithsonian  
Institution Press, Washington – London  
1991, s. 61.

<sup>47</sup> Tamże, s. 57-67.

## Maciej Krauze

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje rozprawę doktorską *Filmoterapia a psychoanaliza. Terapeutyczny wymiar teorii kina*. Zajmuje się przede wszystkim badaniem sztuki audiowizualnej Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej „od środka” – z uwzględnieniem lokalnych teorii kultury oraz uwarunkowań społeczno-historycznych. Jego zainteresowania badawcze obejmują także psychologiczne aspekty odbioru filmu oraz studia nad płcią kulturową.

PhD candidate at the Doctoral School of Humanities, University of Lodz. He is working on a PhD thesis titled *Film Therapy and Psychoanalysis: The Therapeutic Dimension of Film Theory*. His research focuses on East and Southeast Asian audiovisual art, approached “from within”, with consideration of local cultural theories and socio-historical contexts. His research interests also include the psychological aspects of film reception and gender studies.

maciej.krauze@edu.uni.lodz.pl

## Bibliografia

- Bordwell, D.** (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Burch, N.** (1979). *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Cook, R.** (2010). *An Impaired Eye: Hasumi Shigehiko on Cinema and Stupidity*. *Review of Japanese Culture and Society*, 22, ss. 130-143.

- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria. (Publikacja oryginalna: 1983).
- Gerow, A.** (2019). Theorizing the Theory Complex in Japanese Film Studies. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 11, ss. 103-108.
- Hasumi, S.** (2024). *Directed by Yasujiro Ozu* (tłum. R. Cook). Oakland: University of California Press.
- Joo, W.** (2017). *The Cinema of Ozu Yasujiro: Histories of the Everyday*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Koschmann, V. J.** (1981-1982). The Debate on Subjectivity in Postwar Japan: Foundations of Modernism as a Political Critique. *Pacific Affairs*, 54 (4), ss. 609-631.
- Loska, K.** (2022). Początki teorii filmu w Japonii (prolegomena). *Studia Filmoznawcze*, 43, ss. 109-122.
- Miyao, D.** (2013). *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Pierzchała, A.** (2000). Butelka i sznurek z bielizną. Na marginesie „Tokijskiej opowieści” i „Dryfujących trzciny” Yasujiro Ozu. *Kwartalnik Filmowy*, (29-30), ss. 154-164.
- Richie, D.** (1974). *Ozu: His Life and Films*. Berkeley: University of California Press.
- Satō, T.** (1987). *Currents in Japanese Cinema* (tłum. G. Barrett). New York: Kodansha International Ltd.
- Satō, T.** (2010). Does Film Theory Exist in Japan? (tłum. J. Bernardi). *Review of Japanese Culture and Society*, 22, ss. 14-23.
- Schrader, P.** (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Sontag, S.** (2012). *Przeciw interpretacji i inne eseje* (tłum. D. Żukowski). Kraków: Karakter. (Publikacja oryginalna: 1966).
- Tanizaki, J.** (2016). *Pochwała cienia* (tłum. H. Lipszyc). Kraków: Karakter.
- Thompson, K.** (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Tosaka, J.** (2013). Film as a Reproduction of the Present: Custom and the Masses. W: K. C. Kawashima, F. Schäfer, R. Stolz (red.), *Tosaka Jun: A Critical Reader* (ss. 103-113). New York: Cornell University East Asia Program.
- Yamaguchi, M.** (1991). The Poetics of Exhibition in Japanese Culture. W: I. Karp, S. D. Lavine (red.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (ss. 57-67). Washington - London: Smithsonian Institution Press.
- Yamamoto, N.** (2020). *Dialectics Without Synthesis: Japanese Film Theory and Realism in a Global Frame*. Oakland: University of California Press.
- Yoshida, K.** (2003). *Ozu's Anti-Cinema* (tłum. D. Miyao, K. Hirano). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- Yoshida, K.** (2010). My Theory of Film: A Logic of Self-Negation (tłum. P. Noonan). *Review of Japanese Culture and Society*, 22, ss. 104-109.
- Yoshimoto, M.** (1991). The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order. *boundary 2*, 11 (3), ss. 242-257.
- Yoshimoto, M.** (2000). The University, Disciplines, National Identity: Why Is There No Film Studies in Japan? *The South Atlantic Quarterly*, 99 (4), ss. 697-713.