

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4745>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Kacper Słodki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0009-0005-7213-1792>

Dekadraz a kino Yoshishige Yoshidy z lat 1965–1973

Keywords:

Yoshishige Yoshida;
décadrage;
Pascal Bonitzer;
Japanese New Wave

Abstract

***Décadrage* and the Cinema of Yoshishige Yoshida (1965–1973)**

The article examines the relationship between Pascal Bonitzer's concept of *décadrage* and Yoshishige Yoshida's films produced between 1965 and 1973. The author compares Bonitzer's framework with that of autonegation, which is central to Yoshida's film theory, emphasising their shared rejection of narrativisation, subversion of established filmmaking conventions, and disruption of viewing habits. He argues that the Japanese director does not impose on the audience a closed mode of viewing screen representations, but, by withdrawing from the work, affords the viewer interpretive freedom. Similarly, the concept of *décadrage*, a visual (and occasionally auditory) shift, entails cognitive indeterminacy, thereby leaving room for the viewer's interpretation. The analysis of selected examples from Yoshida's filmography demonstrates how classical methods of filmmaking, as well as the relationship between the filmmaker, his work, and the audience, are reconsidered in the director's work.

Słowa kluczowe:

Yoshishige Yoshida;
dekadraż;
Pascal Bonitzer;
japońska nowa fala

Abstrakt

Tematem artykułu jest relacja między sformułowanym przez Pascala Bonitzera pojęciem dekadrażu a filmami Yoshishige Yoshidy zrealizowanymi w latach 1965–1973. Autor zestawia koncepcję Bonitzera z kluczowym dla myśli teoretycznofilmowej Yoshidy pojęciem autonegacji, podkreślając wspólne dla obu kategorii odrzucenie narratywizacji, podważanie zastanych konwencji obrazowania oraz naruszanie nawyków odbiorczych. Argumentuje, że japoński reżyser nie narzuca widzowi zamkniętego sposobu oglądu ekranowych reprezentacji, ale poprzez wycofanie się z dzieła pozostawia odbiorcy znaczną przestrzeń wolności. Podobnie koncepcja dekadrażu, wizualnego (czasem także dźwiękowego) przesunięcia, wiąże się z poznawczym niedookreśleniem, pozostawiając widzowi pole interpretacyjnej swobody. Analiza wybranych przykładów z filmografii Yoshidy demonstruje, w jaki sposób w twórczości reżysera klasyczne sposoby obrazowania, a także relacja między twórcą filmowym, jego dziełem i widownią ulegają przewartościowaniu.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.12.08; recenzowano: 2026.01.26; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

Instytucje finansujące

Tekst powstał w ramach realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (X edycja konkursu „Study@research”) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Yoshishige (Kijū) Yoshida jest uznawany za jednego z przedstawicieli tak zwanej japońskiej nowej fali¹ (jap. *nūberu bāgu*), której początki można datować na przełom lat 50. i 60. Jej rewolucyjne znaczenie w historii kina japońskiego zawiera się w radykalizmie formalnym (zmiana modeli narracyjnych w kierunku między innymi europejskiego modernizmu filmowego czy osiągnięć teatru epickiego Bertolta Brechta), przełamaniu politycznego i seksualnego tabu, buncie przeciwko społecznemu *status quo* oraz sprzeciwie wobec tradycji humanistycznej w rodzimym kinematografii². Ramy czasowe tego nurtu pozostają dyskusyjne. Monografista *nūberu bāgu* David Desser rozciąga je ponad miarę, aż do lat 80.³ Dużo bardziej przekonującą propozycją wydaje się połowa lat 70., a więc moment, w którym uznani twórcy nowej fali tworzą swoje ostatnie (lub prawie ostatnie) modernistyczne dzieła, jak na przykład *Imperium zmysłów* (*Ai no korida*, 1976) w przypadku Nagisy Ōshimy, *Himiko* (1974) Masahiro Shinody czy *Zamach stanu* (*Kaigenrei*, 1973) samego Yoshidy.

Zasadniczym celem niniejszego artykułu jest rozpoznanie i scharakteryzowanie ogólnych cech stylistycznych kina Yoshidy z lat 1965-1973 przy pomocy pojęcia dekadrażu, opisanego przez Pascala Bonitzera w *Décadrages: peinture et cinéma*⁴. Podejmę próbę definicji tego pojęcia, również w odniesieniu do monografii Filipa Lipińskiego *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*⁵, której autor wykorzystuje myśl Bonitzera do analizy malarstwa Edwarda Hoppera, a także przykłada ją do kina Michelangela Antonioniego. Następnie zaś zastosuję pojęcie dekadrażu do twórczości Yoshidy i konkretnych przykładów z dzieł filmowych. Zamierzam również wykazać istnienie zbieżności pomiędzy założeniami estetycznymi dekadrażu a myślą teoretyczną japońskiego reżysera, silnie związaną z pojęciem autonegacji. Sięgnięcie po francuską teorię dotyczącą malarstwa i kina wynika z faktu, że decentralizacja obrazów – odpowiadająca strategii opisaną przez Bonitzera – stanowi kluczową składową filmów Yoshidy, który dąży do symbolicznego usunięcia się (na tyle, na ile to możliwe) z przestrzeni dzieła. Moje studium będzie ciążyło ku syntezie, stąd pewne uproszczenia wydają się nieuniknione. Przyjęcie perspektywy formalistycznej nie będzie więc służyło pogłębionemu odcyfrowywaniu niezaprzeczanego, choćby ze względu na tematykę tak zwanej trylogii radykalnej, potencjału politycznego utworów Yoshidy.

Zawężenie refleksji do wspomnianego wyżej okresu wynika z dynamiki, jaką przybrała twórczość Yoshidy w latach 60. i 70., dlatego zasadne jest nakreślenie w tym miejscu skrótovej chronologii działalności reżysera. Jego filmografię do roku 1973⁶ da się podzielić na dwa etapy – studyjny i niezależny – natomiast każdy z nich na kolejne dwa podetapy. Do etapu pierwszego zaliczam: 1) pierwsze trzy pełnometrażowe produkcje Yoshidy (*Rokudenashi / Nicpoń*, 1960/, *Chi wa kawaiteru / Wyschnięta krew*, 1960/, *Amari yoru no hate / Gorzki koniec słodkiej nocy*, 1961/), zrealizowane według ówczesnych standardów studia Shōchiku i wpisujące się w początkowy nurt twórczości nowofalowej ze względu na silne zainteresowanie problematyką młodego pokolenia buntującego się przeciwko konformistycznym normom japońskiego społeczeństwa; 2) kolejne trzy fabuły reżysera, który sam uznał pracę nad czwartym filmem za początek nowego etapu swojej twórczości⁷. To wówczas dochodzi do głosu autorskie spojrzenie późniejszego eksperymentatora. *Gorące źródła Akitsu* (*Akitsu onsen*,

1962) to, zdawałoby się, realizacja klasycznej melodramatycznej formuły gatunkowej, przesycona jednak duchem ironii spod znaku kina Douglasa Sirka i doprowadzająca schematy narracyjne, a zwłaszcza wizualne, do poziomu świadomej przesady, sugerującego zdystansowaną postawę twórcy. Dzieło to jest ważne z perspektywy późniejszej twórczości Yoshidy, dla której melodramat będzie stanowił kluczowy punkt odniesienia. Następne filmy to *Arashi wo yobu jûhachinin* (*Osiemnastu wywołujących burzę*, 1963) – dowód na dążenie reżysera do wypracowania, niezwykle dla niego istotnej, antynarracyjnej formuły kina, którą będzie doskonalił w kolejnych produkcjach – oraz *Nihon dasshutsu* (*Ucieczka z Japonii*, 1964), zamierzona jako swego rodzaju dekonstrukcja kina o yakuzie⁸. Cenzura zakończenia ostatniego z utworów skłoniła reżysera do opuszczenia studia Shôchiku, co otworzyło nowy rozdział w jego twórczości.

Okres 1965-1973 – stanowiący zasadniczy punkt odniesienia niniejszego tekstu – również daje się podzielić na dwa podokresy: pierwszy obejmowałby lata 1965-1968 i sześć produkcji ujmowanych czasem jako „antymelodramaty”⁹ (*Mizu de kakareta monogatari* / *Historia pisana na wodzie*, 1965 /, *Kobieta znad jeziora* / *Onna no mizûmi*, 1966 /, *Jôen* / *Romans*, 1967 /, *Honô to onna* / *Płomień i kobieta*, 1967 /, *Juhyô no yoromeki* / *Kotysanie się pokrytych szronem drzew*, 1968 / i *Saraba natsu no hikari* / *Zegnaj, świetle lata*, 1968 /), drugi zaś – przedział 1969-1973, a więc tak zwaną trylogię radykalizmu (*Eros Plus Gyakusatsu* / *Eros i masakra*, 1969 /, *Rengoku eroika* / *Heroiczny czyściec*, 1970 / i *Zamach stanu*), wyróżnioną ze względu na podwójną radykalność: narracji oraz tematyki, jako że filmy te opowiadały o ekstremistach politycznych (trudność klasyfikacyjną sprawia w tym kontekście film *Kokuhakuteki joyûron* / *Wyznania aktorek*, 1971 /, zrealizowany pomiędzy drugim i trzecim członem cyklu, nie do końca do niego przystający). To właśnie wtedy Yoshida w pełni rozwija w swoim kinie strategię dekadrażu.

Dekadraż – próba definicji

Pascal Bonitzer przyjmuje za punkt wyjścia swoich rozważań na temat dekadrażu malarstwo współczesne spod znaku na przykład Leonarda Cremoniniego. Jego zdaniem nowocześni plastycy często *bawią się w ukryte i przekadrowane, przekształcając obraz w miejsce tajemnicy, przerwanej i zawieszonyj narracji*¹⁰. Pisząc o malarstwie Cremoniniego, zwraca uwagę na *niezwykłe ujęcia, obcięte w kadrze kończyny, niewyraźne odbicia w zamglonych lustrach*¹¹. Dekadraż oznacza zatem odejście od klasycznej perspektywy w obrazowaniu wizualnym. Sylwetka ludzka zostaje wyrzucona poza ramy kadru bądź przez nie pokawałkowana. Taki obraz siłą rzeczy kłóci się z narracją wytwarzaną przez tradycyjne reprezentacje wizualne, co oznacza konieczność wykształcenia nowych współrzędnych odbioru. Malarstwo i kino idą tu ramię w ramię – Bonitzer stwierdza, że to film odkrył „kawałkowanie” postaci, a także wskazuje na inspiracje filmowe w dokonaniach współczesnych artystów¹².

Francuski myśliciel na poparcie swoich tez odwołuje się do konkretnych twórców filmowych: Roberta Bressona, Jean-Marie Strauba, Marguerite Duras oraz Michelangela Antonioniego (do ostatniego z nich będzie się odnosił również Lipiński), określając ich strategie artystyczne w następujący sposób: *wprowadzają*

oni do kina coś w rodzaju *suspensu narracyjnego*. Przeznaczeniem ich pełnej luk scenografii nie jest przemiana w „obraz totalny, w którym spotykają się wszystkie elementy fragmentaryczne”, jak – inaczej niż oni – chciał Eisenstein. Kolejne ujęcia utrzymują napięcie, którego nie likwiduje „opowiadanie”¹³. Obszar dekadrowany pozostaje zatem fragmentaryczny, brak w nim scalających ingerencji twórczych, mających na celu rekonstruowanie tradycyjnie pojmowanych stosunków przestrzennych. Myślenie artystyczne przesuwają się od narracyjnego do wizualnego, bieg opowiadania jest spowolniony lub zawieszony, drugorzędny w stosunku do obranej perspektywy spojrzenia.

Bonitzer z jednej strony podkreśla relacyjność dekadrażu w stosunku do klasycznej perspektywy (opisywanej na przykład przez Erwina Panofsky’ego¹⁴) na zasadzie kontry, z drugiej jednak wskazuje na jego właściwości autonomiczne. Jego zdaniem *dekadrowanie to perwersja, która dodaje szczyptę ironii do zadania kina, malarstwa czy nawet fotografii, rozumianych jako formy egzekwowania prawa do spojrzenia*¹⁵. Dekadraż to zatem nie tylko eksperyment formalny zapoczątkowujący nowe, odchodzące od tradycyjnych przedstawień formy obrazowania. To również polemika z zawartą w skonwencjonalizowanych sposobach przedstawiania wizją człowieka jako podmiotu patrzącego, mającego poprzez zmysł wzroku pełny dostęp do stawianej przed nim przestrzeni. Sprowadzając rzecz do materii filmowej – kino klasyczne z definicji nigdy (lub na zasadzie wyjątków potwierdzających regułę) nie sięga po tego typu metody obrazowania, ponieważ jedną z jego podstawowych cech jest komunikatywność¹⁶, a zatem oferowanie odbiorcy maksymalnie szerokiego pola poinformowania, by ten mógł bez problemu odnaleźć się w regułach rządzących światem przedstawionym oraz w opowiedanej historii. Formalna „przezroczystość” ma eliminować niestandardowe punkty widzenia oraz, w pewnym stopniu, oddawać naturalną ludzką percepcję. Dekadraż kontestuje zarówno narratywizację, jak i przyzwyczajenia odbiorcze, dlatego wymaga ustalenia nowych reguł przyswajania przedstawień wizualnych. Opisywana strategia odbiera człowiekowi pozycję centrum wszechświata zapewnianą przez tradycyjną perspektywę; można ją metaforycznie potraktować jako ironiczny „pstryczek” w odbiorczy nos, jako dziwaczność widoczną, *gdy w środku obrazu, który w klasycznym przedstawieniu zajmowany jest z zasady przez symboliczną obecność (...), nic nie ma, nic się nie dzieje. Oko przyzwyczajone do (nauczone?) natychmiastowego skupiania się na centrum (...) nie odnajduje tam niczego i odpycha na peryferia, gdzie coś jeszcze pulsuje*¹⁷.

Bonitzer podkreśla jednak także samoistne właściwości dekadrażu – *dekadrowanie nie jest (...) dzieleniem, kawałkowaniem (jest z nim tylko z punktu widzenia utraconej klasycznej jedności)*. Przeciwnie – *multiplikuje, generuje nowe konfiguracje*¹⁸. Dla poparcia swojej tezy przywołuje *Sześć razy dwa, albo ponad i poza komunikacją* (*Six fois deux, sur et sous la communication*, reż. Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 1976), w którym *znaczenie ma nie tyle wyraźny sadyzm statycznych kadrów, ile t r w a n i e* [podkr. oryg.], *które się z nim łączy, by wytworzyć zdarzenia głosu, gestu*¹⁹. Postrzeganie dekadrażu jako wyłącznie aberracji będzie utrzymywało w mocy normatywne sposoby obrazowania, utrwalało władzę klasycznych modusów reprezentacji. Jakkolwiek nie da się całkowicie uciec od negatywnego



Heroiczny czyszciec, reż. Yoshishige Yoshida (1970)

aspektu definicji dekadrażu (w kontrze do konwencji), to jednak należy pamiętać o jego indywidualnych możliwościach ekspresywnych, zdolności do wyrażania znaczeń i produkowania obrazów niedostępnych tradycyjnym sposobom obrazowania.

Filip Lipiński wykorzystuje myśl Bonitzera w książce *Hopper wirtualny*. Dekadraż zostaje przez niego określony jako *indukowana perspektywicznie kontynuacja obrazu poza ramą*²⁰. Pojawia się tu istotny aspekt otwartości dekadrażu: nie można w jego wypadku mówić o kompozycji zamkniętej, harmonijnie skomponowanej, rządzi nim reguła przesunięcia, przemieszczenia, dyslokacji, decentralizacji spojrzenia. Obraz funkcjonuje zatem również w wyobraźni odbiorcy, uruchamiając ją w trakcie zetknięcia z dziełem, co jest znacznie ograniczone w przypadku kompozycji zamkniętych, kompletnych – w dekadrażu dochodzi do aktywizacji przestrzeni pozakadrowej, wprowadzenia jej jako istotnej składowej. Jako jeden z przykładów dekadrażu w malarstwie Lipiński przywołuje *Pokoje nad morzem* Hoppera, gdzie „pusta” partia centralna „rozpycha się”, pozostawiając tylko wąskie pasma po obu stronach²¹.

Lipiński odnosi swoje rozważania do kina, w tym do twórczości Antonioniego, badając poszczególne kadry z jego filmów²². Omawiając scenę z *Zaćmienia* (*L'Eclisse*, 1962), w której bohaterka z niewyjaśnionych przyczyn patrzy w nieokreśloną przestrzeń, zauważa: *właśnie ten moment przypomina o dziełach Hoppera, w których, mimo obecności postaci, nie dominuje anegdota, lecz własności obrazowe*²³. Chodzi o wspomniane już przejście od myślenia narracyjnego do wizualnego, od opowieści do autonomicznego funkcjonowania obrazu. Nie bez przyczyny autor przywołuje rozważania Deleuze'a, według którego zawieszenia narracyjne otwierały drogę obrazowi-czasowi, a zatem autentycznemu przepływowi filmowej temporalności, niepoddanej wymogom ekranowej akcji: *nieokreśloność lub widoczna pustka tego, na co spoglądają* [bohaterowie filmów Antonioniego – przyp. K. S.], *zastępuje „tradycyjny dramat jakimś optycznym dramatem przeżywanym przez postać”*. (...) *Jako pewna nadwyżka względem filmowej opowieści (...) [scena – przyp. K. S.] nie dopowiada tego, co implikuje obraz, ale powtarza ową n a r r a c y j n o - w i z u a l - n ą n i e r o z s t r z y g a l n o ś ć* [podkr. oryg.]²⁴.

Dekadraż zatem wiąże się nieodłącznie z tajemnicą, niedopowiedzeniem, utrudnieniem odbiorcy dostępu do pełnego zakresu poinformowania. Lipiński zauważa tę kontrnarracyjną właściwość omawianej strategii: *zostaje dowartościowane to, co wstrzymuje postęp fabuły i zmusza spojrzenie do zmiany trybu czytającego na tryb widzący*²⁵. Jednocześnie badacz słusznie widzi w tego typu rozwiązaniach skłonność do abstrakcji, a zatem oderwania od typowych stosunków przestrzennych w reprezentacjach wizualnych, odłączenia od konkretnego świata rzeczywistego w stronę *miejsca nieokreślonego, bez specyficznego odniesienia geograficznego, pustego, nieciągłego na poziomie kolejnych ujęć, o dużym stopniu wizualnego wyabstrahowania*²⁶. To, co przedstawione, w kinie obrazu-czasu traci odniesienie do namacalnej, percypowalnej rzeczywistości (lub odniesienie to zostaje znacząco osłabione). Rozważania te zbiegają się z badaniami Andrása Bálinta Kovácsa dotyczącymi europejskiego modernizmu filmowego, który za jeden z jego wyróżników uznał właśnie abstrakcję²⁷.

Pojęcie autonegacji w teorii filmu Yoshishige Yoshidy

Przechodząc do rozważań nad twórczością Yoshidy, w pierwszej kolejności chciałbym usytuować ją w kontekście jego działalności teoretycznej, jako że posłużyła ona do zrozumienia stosowanej przez niego strategii dekadrażu. Jedną z kluczowych kategorii w myśli japońskiego reżysera była autonegacja²⁸, a zatem proces odsunięcia samego siebie od tworzonego dzieła, umożliwiający nawiązanie relacji z odbiorcą²⁹. Yoshida deklaruje: *tworzenie filmu to akt, który mnie przekracza, popycha do przodu, bliżej nieznanego. Publiczność odbierająca film także przekracza „film, który ma zobaczyć”, ponieważ sama go tworzy. W ramach tej nowej relacji – w której, można powiedzieć, film nie jest oferowany jako zamknięta całość – twórca i odbiorca wkraczają ze sobą w wolny dialog*³⁰. Film przestaje zatem należeć wyłącznie do twórcy (odwrotnie niż w teorii autorskiej, mającej swoje źródła w środowiskach francuskiej nowej fali). Odbiorca staje się współtwórcą znaczeń, ponieważ reżyser pozostawia mu miejsce na swobodne poruszanie po przestrzeni obrazowo-narracyjnej. Tym, co odrzucało Yoshidę, były sztucznie narzucane kinu konwencje, uniemożliwiające swobodę twórczą. Jak sam stwierdza: *od początku działałem przeciw narracji w filmie*³¹. Japoński reżyser postrzega opowiadanie jako rodzaj myślowego szablonu, wskazując, że w przypadku klasycznych filmów narracyjnych odbiorca od razu wie, co twórcy próbują mu przekazać³². Nieskrępowany wymogami fabuły przepływ obrazów jest możliwy tylko w wyniku jej odrzucenia lub znaczącego zmniejszenia jej roli. W tym świetle staje się zrozumiała pozytywna opinia twórcy o włoskim neorealizmie, który dążył ku uchwyceniu, mówiąc słowami Bazina, *rzeczywistości totalnej*³³, niepodlegającej sztucznym prawom narracji filmowej, lecz przepływającej swobodnie przed obiektywem kamery.

Samo odejście od narracji nie wystarczyłoby jednak do realizacji postulatów Yoshidy, należało również odrzucić „narracyjne ja”, którego zniszczenie wymagało *rekonstrukcji filmowca jako subiektywności zawsze istniejącej w relacji do innego: obiektu przed kamerą, widza, sytuacji danego czasu*³⁴. Podmiot musiał stać się przedmiotem, twórca filmowy miał dystansować się od samego siebie, przekraczając poziom jednostkowej podmiotowości. Reżyser i obiekt filmowany nie mogą istnieć odrębnie, niezależnie od siebie – są ze sobą połączeni relacją wzajemnej zależności.

Subiektywność była jednym z kluczowych pojęć japońskiej teorii filmu tamtego czasu, którą reinterpretowało wielu twórców. Dla Yoshidy była ona w pierwszej kolejności intersubiektywnością, a zatem przekroczeniem indywidualnych ograniczeń w kierunku spotkania. Na poziomie filozoficznym oznaczało to odejście od modelu Kartezjańskiego solipsyzmu w kierunku swoistej filozofii dialogu, proponowanej na przykład przez Emmanuela Levinasa³⁵. Myślenie Yoshidy jest symptomatyczne dla tego momentu dziejowego i stanowi świadectwo lewicowego światopoglądu reżysera. Propagowany przez niego model kina politycznie zaangażowanego wymagał od twórcy wejścia w relację z rzeczywistością, otwarcia własnej świadomości. Takie kino rozbijało hierarchiczną strukturę, w której wszechwiedzący reżyser narzucał biernej publiczności swoją oderwaną od kontekstu społecznego wizję, ale właśnie umożliwiało odbiorcom swobodne

doświadczanie i krytyczną interpretację obrazów³⁶. Kreślone przez Yoshidę sieci intersubiektywnych relacji są złożone, wymagają zaangażowania nie tylko po stronie reżysera, ale też widza czy krytyka.

Teoria filmu Yoshidy wydaje się, zwłaszcza w swoim wymiarze politycznym, dość idealistyczna. Już sam aksjomat widzowskiej aktywności, świadomego uczestnictwa, nie do końca odpowiada rzeczywistości, tym bardziej jeśli mowa *de facto* o zmianie przyzwyczajzeń odbiorczych, przejściu z *trybu czytającego na tryb widzący*, a zatem pozbawieniu dzieła konwencjonalnej fabularnej stymulacji, będącej znormalizowanym sposobem przyciągania widzowskiej uwagi. Dla dalszych rozważań będzie najistotniejszy bodaj najmniej ambiwalentny aspekt strategii twórczej przyjmowanej przez Yoshidę, związany z minimalizacją przymusu ze strony reżysera. Autonegacja wydaje się blisko spokrewniona z myśleniem Deleuze'a o obrazie-czasie – w obydwu przypadkach punktem dojścia jest odejście od tradycyjnie pojmowanej subiektywności w kierunku perspektywy ponadjednostkowej. Teoria Yoshidy zakłada wytworzenie swoistej przestrzeni wspólnej, obszaru wymiany między różnymi stronami wchodzącymi w układ generowany przez obrazy filmowe, stąd dążenie do intersubiektywności. Deleuze pojmuje obraz-czas w kategoriach czystej świadomości czy też czystego czasu, próby dotarcia do pamięci-świata³⁷ umożliwionej przez określony układ sytuacji optyczno-dźwiękowych (zatem audio-wizualnych, nie zaś narracyjnych). Francuski filozof nie wspomina oczywiście w swojej teorii kina o odejściu reżysera od własnej subiektywności, dlatego też nie można postawić między tymi perspektywami znaku równości, niemniej intrygująco zarysowują się tu pewne paralele³⁸.

Dekadraż a kino Yoshishige Yoshidy

W jaki sposób yoshidowską autonegację można odnieść do pojęcia dekadrażu? Obydwa podejścia twórcze akcentują sprzeciw wobec narracji rozumianej w sposób klasyczny. Gest dekadrowania oznacza oddalenie się spojrzenia od nurtu bieżącej akcji, uwolnienie od podległości wobec progresji fabularnej. Oczywiście, nie chodzi tu o radykalne i zupełne odcięcie się od filmowych zdarzeń, a raczej o szukanie alternatywnych sposobów widzenia, wchodzenie w dyskusję z warstwą narracyjną w sposób podmiotowy (w przeciwieństwie do klasycznego obrazowania filmowego, traktowanego przedmiotowo względem akcji). Wizualność dekadrażowa nie musi stać w sprzeczności z opowiadaniem; wszyscy wymienieni dotychczas twórcy stosujący takie rozwiązania plastyczne podejmowali również eksperymenty z prowadzeniem narracji, zatem u Bressona czy Duras dyslokacje kadrów nie rywalizowały z klasycznie prowadzonymi historiami, lecz stanowiły integralny komponent dzieła. Zachodziło współbrzmienie elementów – nieklasyczna narracja spotykała nieklasyczną wizualność. Nie inaczej jest w przypadku twórczości Yoshidy.

Jak już wspomniano, japoński twórca unikał konwencjonalnej narracji filmowej. Otwarcie przestrzeni dzieła na współtworzenie go przez odbiorców zakładało odejście od narzuconych przez reżysera interpretacji i schematów myślenia. Porzucenie schematów opowiadania było dla Yoshidy warunkiem wolności widza, przepływ obrazów miał być możliwie najmniej skrepowany przez sztucznie

wymyślona, arbitralnie narzuconą historię. Narracja w jego filmach jest wyraźnie ograniczona i uproszczona, pozbawiona ruchu progresywnego, a zatem naznaczona zastojem czy powtarzalnością. W ten sposób powstają puste przestrzenie do wypełnienia przez widza: nie bez przyczyny w dziełach japońskiego reżysera również na poziomie wizualnym silnie zaznacza się obecność przestrzeni negatywnej – ogrywana za pomocą dekadrażu – będąca jak gdyby odzwierciedleniem odrzucenia prymatu fabuły. Dekadraż pracuje na spowolnienie, wstrzymanie akcji filmowej, stanowi sposób dojścia do kontrnarracyjnego ideału pielęgnowanego przez Yoshidę. Wizualna pustka zyskuje własny głos, staje się podmiotem wypowiedzi. To między innymi za jej sprawą reżyser odsuwa się od wytwarzanych przez siebie obrazów, ich kreowanie wiąże się z jednoczesnym dystansowaniem wobec nich. Daleki plan ograniczający widoczność ludzkiej postaci czy kawałkowanie przestrzeni wewnątrz kadrowej zarysowują, owszem, pewien zakres (nie)widoczności, ale w wytyczonych ramach pozostawiają przestrzeń pełnej wolności – obrazu oraz widza.

W tym miejscu przejdę do omówienia wybranych przykładów. Ze względu na objętość niniejszego artykułu dokładna analiza wszystkich filmów zrealizowanych przez Yoshidę w wybranym okresie nie jest możliwa, zatem przywołane egzemplifikacje należy potraktować jako reprezentatywne dla tego etapu twórczości reżysera. Biorąc pod uwagę względną estetyczną spójność dziesięciu zrealizowanych wówczas dzieł, nie wydaje się też zasadne ograniczanie się tylko do jednego z nich (ewolucja reżysera w kierunku narracyjnej i wizualnej radykalizacji nie neguje pewnej konsekwencji stylistycznej charakteryzującej ten korpus tytułów).

Stosowanie techniki dekadrażu przez Yoshidę wskazuje na przejście reżysera do twórczości w pełni autorskiej. Po raz pierwszy zastosował ją na szeroką skalę w *Historii pisanej na wodzie*, czyli filmie otwierającym niezależny okres jego działalności artystycznej. Od wtedy aż do *Zamachu stanu* dyslokacja kadrów staje się jednym z głównych środków wyrazu w jego filmach. Jak już wspomniano, dekadraż w dziełach reżysera współgra ze stosowanymi przez niego sposobami prowadzenia opowieści (a właściwie odchodzenia od niej). Niejednokrotnie technika ta służy do konfigurowania stosunków przestrzennych między bohaterami oraz otaczającą ich rzeczywistością, stając się milczącym komentarzem (nienarzucającym „właściwych” odczytań) do sytuacji egzystencjalnej i społecznej bohaterów. Jednocześnie wyraża prymat formy nad fabułą. Estetyka dzieł Yoshidy zarówno wzmacnia wymowę bądź poszukuje wizualnych ekwiwalentów dla poruszanych przez reżysera tematów, jak i funkcjonuje samoistnie, stając się (potencjalnie) głównym przedmiotem odbioru. Pisząc o twórczości Antonioniego (którego dzieła miały duży wpływ na Yoshidę³⁹, co daje się zauważyć w warstwie wizualnej omawianych utworów), Deleuze stwierdza: *są to obrazy obiektywne na zasadzie r e l a c j i* [podkr. oryg.], *nawet jeśli jest to relacja z wypadku ujęta w geometryczną ramę, która między elementami, postaciami i przedmiotami dopuszcza już tylko relacje określone przez uniar i dystans, przekształcając je tym razem w akt przemieszczania się figur w przestrzeni (...). Są to problemy donioślejsze, ważniejsze niż banały na temat samotności i niemożności porozumienia się*⁴⁰.

Abstrahując od oceny wyrażonej na końcu przytoczonego cytatu, warto zauważyć przesunięcie dokonujące się w myśleniu francuskiego filozofa: abstrak-

cyjne przemieszczenia rozgrywające się w przestrzeni dzieła okazują się dla niego ważniejsze niż ich – strywalizowana przez wielu komentujących – wymowa. Dominującym aspektem staje się inscenizacja, rozmieszczenie postaci, geometryczna kompozycja wewnątrzkadrowa tworząca pewne pole siłowe. Cytat ten, oczywiście z zachowaniem wszelkiej ostrożności, można odnieść do sposobu inscenizowania i kreowania obrazów przez Yoshidę. Relacje przestrzenne w jego filmach mogą być interpretowane na przykład w duchu społecznego wyalienowania, jednak, co może nawet ważniejsze, stają się do pewnego stopnia celem samym w sobie, eksperymentem, artystyczną rekonfiguracją, poszukiwaniem nowych sposobów obrazowania filmowego, a zatem poszerzaniem języka kina.

Wzorcowym przykładem stosowania przez Yoshidę technik dekadrażowych jest *Kobieta znad jeziora*. Co znamienne, film otwiera ujęcie gołej ściany, na tle której pojawia się uniesiona kobieca dłoń. Ta abstrakcyjna kompozycja pozostaje w kadrze przez kilkanaście sekund, dopiero później kamera wykonuje jazdę w dół i ukazuje scenę intymną pomiędzy główną bohaterką a jej kochankiem. Obraz ten można uznać za programowy zarówno dla tego dzieła, jak i wszystkich dziesięciu filmów Yoshidy zrealizowanych w tym okresie. Ciało ludzkie ulega fragmentacji, przestaje być tylko podporządkowanym akcji przedmiotem niosącym określony komunikat fabularny. Jego gra, ekspresja zaczyna odgrywać podmiotową rolę. Moment zawieszenia pozwala – jak postulował reżyser w swoich tekstach teoretycznych – skupić się wymowie obiektu przed kamerą, wejść z nim w dialog. Fragmentacja ciała pozwala na ich swobodne zaprezentowanie przed kamerą. Yoshida niemal obsesyjnie (aż trzykrotnie) powraca do obrazu zmiętej kołdry i wijącego się pod nią ciała. Podobna sytuacja będzie miała miejsce na przykład w *Romansie*, w którym rozczłonkowane zbliżenia (w połączeniu z uproszczoną scenografią) tworzą miejscami wręcz abstrakcyjne kompozycje plastyczne.

Tęm czołówki następującej w *Kobiecie znad jeziora* po scenie miłosnej są fotografie nagiego ciała bohaterki, które w dalszym rozwoju akcji będą podstawą szantażu. Warto zwrócić uwagę, że również one mają charakter fragmentaryczny (lub zostają w taki sposób zaprezentowane), nie można dostrzec na nich pełnej sylwetki postaci. W tym wypadku dekadraż służy przysłonięciu – wiąże się z tajemnicą, odsunięciem obiektu od ciekawskiego spojrzenia. Dekadraż funkcjonuje również jako wizualny nośnik niepokojów kobiety oraz jej społecznego wyobcowania związanego z podjęciem przez nią walki z trzema mężczyznami – mężem, szantażystą i kochankiem – o własną podmiotowość. Charakterystyczne są ujęcia ze sceny na dworcu kolejowym, gdzie bohaterka miała się spotkać z prześladowcą. Kobieta kilkakrotnie zajmuje peryferyjne miejsce w kadrze, dominuje nad nią pusta przestrzeń dworcowego nie-miejsca. Yoshida fotografuje ją również poprzez różnorodne ramy (na przykład drzwi), eksponując tylną część głowy, która w efekcie zyskuje funkcję ekspresywną – dochodzi do symbolicznego odwrócenia: to nie twarz, a szyja staje się wyrazem emocji.

Szczególnie intensywne użycie dekadrażu charakteryzuje sekwencję na plaży, na którą bohaterka przyjeżdża wraz z szantażystą w drugiej połowie filmu. Zalegający na brzegu wrak, gdzie ponownie dochodzi do aktu seksualnego – tym razem między kobietą a jej prześladowcą – jest wykorzystywany jako obiekt przesłaniającej spojrzenie kamery. Różne części statku wizualnie oddzielają bohater-

kę od mężczyzny, nie tylko sugerując dystans, lecz także kreując aurę niepokoju. Dekadraż stanowi wyraz gwałtowności zmian w życiu bohaterki, która szamocze się pomiędzy trzema mężczyznami i pozbawiona wsparcia ze strony zdradliwego kochanka zbliża się do swojego oprawcy. Zrujnowana przestrzeń wraku dominuje nad postaciami ludzkimi, w jednym z ujęć na parę bohaterów padają z góry złowróżbne, wręcz ekspresjonistyczne cienie krat – zgliszcz statku. Symboliczne odwrócenie dopełnia się, gdy głowa leżącej kobiety zostaje pokazana w odwróceniu wertykalnym. Po scenie na statku dochodzi do kolejnego intymnego zbliżenia, tym razem w pokoju hotelowym – sekwencja jest oświetlona w bardzo niskim kluczu, z wyrazistymi kontrastami, co w połączeniu z fragmentarycznym kadrowaniem daje efekt abstrakcji, niemożności odnalezienia się w układzie przestrzennym sceny, rozgrywanej się niejako w zawieszeniu, wyłącznie „dla kamery”.

Jak wspomniano, zabiegi wizualne i narracyjne ulegają radykalizacji w kolejnych filmach Yoshidy, zwłaszcza w ramach „trylogii radykalnej”. Emblematyczna dla tego okresu twórczości reżysera jest scena otwierająca środkową część cyklu, *Heroiczny czyściciel*. Pierwsze ujęcie przedstawia jazdę kamery wzdłuż sufitu podziemnego garażu. Betonowy strop zajmuje znaczną część kadru, tylko wąska przestrzeń w jego dolnej części ukazuje wnętrze pomieszczenia, w którym znajduje się nieznana jeszcze kobieta zmierzająca w kierunku kamery. W następnym ujęciu dokonuje się zamiana stosunków przestrzennych – teraz to nawierzchnia garażu zajmuje większą część kadru, natomiast niewielki pas na górze ukazuje tę samą kobietę idącą w poprzek kadru. Jej sylwetka, zminimalizowana już poprzez taki sposób kadrowania, zostaje dodatkowo przysłonięta przez jaskrawe światło słoneczne dochodzące zza uchylających się drzwi wjazdowych. Dekadraż całkowicie przytłacza postać ludzką, pozbawia ją podmiotowości, zaciera sylwetkę (w pewnym sensie „dekadrujące” okazuje się nawet światło słoneczne⁴¹), za jego sprawą przestają funkcjonować jakiegokolwiek tradycyjne metody obrazowania, staje się on zabiegiem radykalnie wyobcowującym odbiorcę, ponownie przybliżając kadry do abstrakcji. W kolejnych ujęciach pojawia się inna, młodsza kobieta; pierwsza z postaci obserwuje z wysokości leżącą na ziemi dziewczynę i inne osoby idące jej z pomocą. Każde z ujęć obrazujących tę sytuację jest całkowicie zdominowane przez bryłę nowoczesnej architektury garażu, która staje się wręcz postacią pierwszoplanową; to właśnie jej władczość w połączeniu z radykalnie fragmentującymi dalekimi planami wytworzą wręcz surrealistyczną atmosferę sceny.

„Dekadrowanie” dekadrażu

Omówione powyżej przykłady wskazują, że dekadraż nie jest zjawiskiem jednorodnym, jeśli chodzi o możliwości artystyczne, jakie otwiera przed artystą wizualnym. Z jednej strony może on dalece fragmentować przestrzeń, ukazując zaledwie jej strzępy, w których rozgrywa się akcja danej sceny lub kawałkowa ludzkie ciało, ukazując jego wybrane części. Z drugiej natomiast dekadrujące są plany ogólne/totalne, w których znaczenie postaci ludzkiej zostaje zminimalizowane poprzez przesunięcie jej na peryferie kadru, jak w omówionej scenie dworcowej w *Kobiecie znad jeziora*⁴².



Kobieta nad jeziorem, reż. Yoshishige Yoshida (1966)



Kobieta znad jeziora, reż. Yoshishige Yoshida (1966)

Należy w tym miejscu również wskazać na warianty dekadrażu wykorzystujące specyficzne właściwości kina, zadając jednocześnie pytanie, czy w obliczu takich zabiegów nadal można mówić o dekadrażu. Dotychczas bowiem strategia ta była omawiana głównie w kontekście malarstwa czy fotografii, a więc w odniesieniu do komponowania obrazu statycznego, którego zaprezentowany układ nie ulega (znaczącym) zmianom. Tymczasem rozważania o dekadrażu w odniesieniu do filmu należałoby poszerzyć o kontekst ruchu oraz dźwięku. Jeśli chodzi o pierwszy z aspektów, dekadrująca byłaby na przykład taka praca kamery, która przechodzi od klasycznego kadrowania do dyslokacji, a zatem dokonuje przestrzennego przemieszczenia w obrębie ujęcia⁴³.

Kamera u Yoshidy (choć nieraz ruchliwa) nieczęsto wykonuje przemieszczenia dekadrujące. We wspomnianym drugim ujęciu z *Heroicznego czyścica* pogłębienie efektu wytworzonego poprzez ruch wewnątrzkadrowy dekadrażu dokonuje się za sprawą światła słonecznego, które całkiem pochłania już i tak wizualnie zmarginalizowaną postać. Ujęcie otwierające *Kobietę znad jeziora* zawiera w sobie gest „przekadrowania”: zdekadrowany detal dłoni zmienia się w szerszy plan przedstawiający leżących kochanków – lecz również oni są na bieżąco fragmentaryzowani poprzez ruch krążącej wokół nich kamery. Ciekawy przykład dekadrażu za pomocą ruchu można zaobserwować w jednej z ostatnich scen *Historii pisanej na wodzie*, w której dochodzi do konfrontacji młodych małżonków. Ich świat zaczyna – dosłownie i w przenośni – wirować. Ruchome ujęcie (kręcone z obniżonej pozycji kamery) rozpoczyna się od stabilnego kadru z głową mężczyzny widoczną po lewej stronie. Następnie kamera zaczyna obracać się w lewo wokół własnej osi – w obrazie co jakiś czas pojawiają się na zmianę głowy stojących naprzeciw siebie męża i żony. Ujęcie kończy się paralelnie: kamera zatrzymuje się, gdy kobieta znajduje się po prawej stronie kadru.

O ile aspekt ruchu w kontekście dekadrażu filmowego nie wydaje się wysoce kontrowersyjny, o tyle kwestia dźwięku może przedstawiać się bardziej niejednoznacznie, ponieważ efekt dotąd omawiany w kontekście wyłącznie wizualnym zostaje przeniesiony na bardziej złożone zjawisko audiowizualne. Czym zatem miałyby być dekadraż uwzględniający istnienie warstwy audialnej? Ponownie chodziłoby o dyslokację, w tym wypadku o przesunięcie obrazu i dźwięku względem siebie – dla przykładu: warstwa wizualna przedstawia pustynię, a w warstwie audialnej pojawiają się odgłosy oceanu. O rozłączności obrazu i dźwięku oraz zyskiwaniu przez nie autonomii pisał Deleuze w swojej teorii kina w kontekście obrazu-czasu⁴⁴. Dyslokacja audialności i wizualności w sposób radykalny odrzuca klasyczne obrazowanie filmowe, rozbijając jedność przekazu. Jeśli dekadraż wizualny jest spojrzeniem w bok, to audialny jawi się bądź jako asocjacyjny (czyli budujący między obrazem a dźwiękiem pole wspólnych skojarzeń, podobieństwa, na przykład za sprawą temporalnego przemieszczenia słyszanych zza kadru słów), bądź też jako całkowicie oderwany od przedstawianej sytuacji. Przemieszczenie dokonujące się w dekadrażu audialnym osiąga wysoki poziom abstrakcyjności (wszak początkiem rozważań o dekadrowaniu były uwagi Bonitzera o malarstwie), jednak możliwość audialnego wytworzenia efektu dyslokacji przestrzennej zdaje się przemawiać za uwzględnieniem również takiego aspektu.

Yoshida stosował tego typu zabiegi nieczęsto i tylko w niektórych swoich projektach. Odnalezienie takich scen w jego filmach jest możliwe, choć działają one raczej na zasadzie wizualnej czy też pamięciowej asocjacji niż całkowitego rozdzielania warstw (co warto odnotować – głównie na poziomie dialogów). Reżyser powraca do nich konsekwentnie w filmie *Romans*. Dźwiękowe przesunięcia są, jak się wydaje, dalszym etapem eksperymentów reżysera, który próbuje dostosować udźwiękowanie dzieła do strategii stosowanej przy tworzeniu obrazów. Zarówno słowo, jak i obraz zyskują tutaj podmiotowość, stają się równorzędnymi składowymi wypowiedzi filmowej. Można to zaobserwować w scenie, w której obrazom z wypadku kochanka głównej bohaterki towarzyszy ich późniejsza rozmowa na ten temat. Wymiana zdań nigdy nie zostaje ukazana w obrazie, po zakończeniu rozmowy następuje cięcie i przejście do następnej sceny. Tego rodzaju zabiegi da się odnaleźć również w *Żegnaj, świetle lata*, na przykład w scenie otwierającej film: w warstwie audialnej toczy się rozmowa dwójki bohaterów dotycząca początku ich znajomości, obraz zaś najpierw przedstawia samotne przechadzki mężczyzny, a potem migawki z jego spotkań z kobietą. Scena nabiera więc charakteru retrospektywnego, jednak ta konkretna rozmowa także nie zostaje zwizualizowana; następny dialog jest już rozegrany z synchronizacją dźwięku⁴⁵. Dekadraz audialny wiąże się u Yoshidy z pamięcią i wspomnieniem.

W filmach zrealizowanych w ciągu pierwszych lat po opuszczeniu studia Shōchiku Yoshishige Yoshida stosuje różnorodne strategie dekadrażu. Umożliwiają one reżyserowi nienarzucanie własnego sposobu odczytywania scen zgodnie z ideałem autonegacji. Pozwalają odbiorcy na swobodne poruszanie się po wykreowanych przestrzeniach, przewartościowując klasyczne sposoby obrazowania. Co za tym idzie, stanowią świadectwo poszukiwania nowych form artystycznego wyrazu, chęci poszerzania języka kina oraz zbudowania relacji z filmowanymi obiektami oraz odbierającą dzieło publicznością. Takie poszukiwanie nowości doskonale wpisuje się w strategię artystyczne kina modernistycznego, do którego twórczość Yoshidy z omawianego okresu bez wątpienia należy.

¹ Zasadność stosowania tego określenia to obszernie zagadnienie zasługujące na osobne omówienie. Warto zaznaczyć, że początkowo miało ono wyłącznie znaczenie marketingowe, gdyż zostało sformułowane przez studio Shōchiku w celu promocji nazwisk nowych reżyserów (stąd alternatywna nazwa: „nowa fala z Shōchiku”). Wśród nich, obok Nagisy Ōshimy oraz Masahiro Shinody, figurował właśnie Yoshida. Por. D. Desser, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988; R. Domenig, *The Anticipation of Freedom: Art Theatre Guild and Japanese Independent Cinema*, „Midnight Eye – Visions of Japanese Cinema”, <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-an->

[d-japanese-independent-cinema/](http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-an-d-japanese-independent-cinema/) (dostęp: 8.12.2025); A. Jacoby, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Stone Bridge Press, Berkeley 2008.

² Na temat tego ostatniego punktu zob. P. Bonitzer, M. Delahaye, *Interview with Yoshishige Yoshida*, tłum. F. Gonzalez, „Diagonal Thoughts”, <https://www.diagonalthoughts.com/?p=2248> (dostęp: 8.12.2025).

³ Zob. D. Desser, dz. cyt., s. 227-230.

⁴ P. Bonitzer, *Décadrages: peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma: Éditions de l'Étoile, Paris 1985. Zdaje sobie sprawę z ryzykowności sięgania po konteksty zachodnie w odniesieniu do sztuki japońskiej, tym bardziej że tradycja plastyczna tego kraju przejawiała w niektórych swoich odsłonach

- i momentach rozwoju cechy, które wykazują podobieństwa do kategorii dekadrażu. Niemniej wydaje mi się, że analiza filmów Yoshidy w świetle tego pojęcia jest płodna intelektualnie, bo pozwala nakreślić charakterystykę ich organizacji formalnej. Ponadto reżyser odwoływał się bezpośrednio do zachodniego kina modernistycznego, w tym do twórców stosujących technikę dekadrowania.
- ⁵ F. Lipiński, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- ⁶ Późniejszy etap jego twórczości, obejmujący trzy zrealizowane po długiej przerwie pełnometrażowe filmy kinowe oraz produkcje dokumentalne dla telewizji, nie stanowi przedmiotu niniejszego tekstu.
- ⁷ Zob. P. Bonitzer, M. Delahaye, dz. cyt.
- ⁸ Zob. M. Capel, D. Stegewerns, *The Films of Yoshida Kijū*, w: *Yoshida Kijū: 50 Years of Avant-Garde Filmmaking in Postwar Japan*, red. D. Stegewerns, Norwegian Film Institute, Oslo 2010, s. 69.
- ⁹ Zob. C. Fujiwara, *An Interview with Kijū Yoshida*, „Nihon Cine Art”, <http://eigageijutsu.blogspot.com/2009/04/interview-with-kiju-yoshida.html> (dostęp: 8.12.2025).
- ¹⁰ P. Bonitzer, *Dekadrowanie*, tłum. A. Sierbińska, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 723. W tekście używam naprzemiennie słów „dekadraż” i „dekadrowanie” jako polskich odpowiedników francuskiego *décadrage*, traktując je właściwie synonimicznie. Wynika to z faktu, że obydwa te tłumaczenia funkcjonują w polskim piśmiennictwie (pierwszą z form posługuje się Lipiński). Zdaję sobie sprawę, że słowa te różnią się nieco semantycznie, oznaczając odpowiednio efekt działania i strategię, niemniej czyniłem starania, by te różnice znaczeniowe wybrzmiewały w tekście.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Por. tamże, s. 724.
- ¹³ Tamże, s. 725.
- ¹⁴ E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp, posł. i red. nauk. G. Jurkowlanec, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- ¹⁵ P. Bonitzer, *Dekadrowanie*, dz. cyt., s. 725.
- ¹⁶ Cechy narracji klasycznej zob. J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018; M. Przylipiak, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1994.
- ¹⁷ P. Bonitzer, *Dekadrowanie*, dz. cyt., s. 725.
- ¹⁸ Tamże, s. 726.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ F. Lipiński, dz. cyt., s. 369.
- ²¹ Tamże, s. 325.
- ²² Opisując strategie dekadrażowe, badacz odwołuje się do Antonioniego, lecz to bynajmniej nie jedyny twórca stosujący tego rodzaju techniki. Poza wymienionymi przez Bonitzera reżyserami pokroju Bressona, również w Polsce twórcy filmowi sięgali po podobne rozwiązania. Warto w tym kontekście przywołać Grzegorza Królikiewicza, autora koncepcji przestrzeni pozakadrowej, przedstawionej w artykule *Przestrzeń filmowa poza kadrem* („Kino” 1972, nr 11). Niniejszy tekst nie pozwala na bliższe przyjrzenie się tej teorii (oraz wskazanie różnic pomiędzy refleksją Królikiewicza a myślą Bonitzera), warto ją jednak odnotować ze względu na wspomniany aspekt wyobraźniowy, jaki wiąże się z przestrzennym przesunięciem kadru.
- ²³ F. Lipiński, dz. cyt., s. 395.
- ²⁴ Tamże, s. 395-396.
- ²⁵ Tamże, s. 399.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Zob. A. B. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, University of Chicago Press, Chicago – London 2007.
- ²⁸ Podstawowe teksty na ten temat to: 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; oraz opracowanie autorstwa Patricka Noonana: P. Noonan, *The Alterity of Cinema: Subjectivity, Self-Negation, and Self-Realization in Yoshida Kijū's Film Criticism*, „Review of Japanese Culture and Society” 2010, t. 22, s. 110-129.
- ²⁹ Por. M. Krauze, *Obraz a ciało, obraz ciała – konsternacja: cielesność kina Yoshishige Yoshidy a filozofia Gilles'a Deleuze'a*, „Studia Filmoznawcze” 2024, nr 47, s. 64.
- ³⁰ K. Yoshida, dz. cyt., s. 105.
- ³¹ Tamże.
- ³² Por. tamże.
- ³³ Por. A. Bazin, *Obrona Rosselliniego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, red. i tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- ³⁴ P. Noonan, dz. cyt., s. 121.
- ³⁵ Por. tamże, s. 125.
- ³⁶ Por. tamże, s. 119.

- ³⁷ Por. M. Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, w: *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
- ³⁸ O punktach stycznych oraz wzajemnym oświetlaniu się i uzupełnianiu myśli Yoshidy oraz teorii Deleuze'a pisze szerzej Maciej Krauze, dz. cyt.
- ³⁹ Zob. A. Jacoby, R. Amit, *Yoshishige Yoshida*, „Midnight Eye – Visions of Japanese Cinema”, <http://www.midnighteye.com/interviews/yoshishige-yoshida/> (dostęp: 8.12.2025).
- ⁴⁰ G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 233-234.
- ⁴¹ Wizualny motyw oślepiającej jasności powraca w twórczości Yoshidy, niekoniecznie nawet w kontekście dekadrowania – warto przywołać choćby finały filmów *Historia pisana na wodzie* oraz *Kobiety w lustrze* (*Kagami no onnatachi*, 2002).
- ⁴² Należy podkreślić, że nie każdy plan szeroki z niewielkimi postaciami ludzkimi będzie przykładem techniki dekadrowania. Nie została ona wykorzystana np. w słynnej scenie z *Lawrence'a z Arabii* (*Lawrence of Arabia*, reż. David Lean, 1962), w której główny bohater wraz z towarzyszem wypatrują na pustyni nadjeżdżającego nieznajomego. Postać pozostaje w centrum kadru, harmonijnie wkomponowana, pokazana jako mała w stosunku do otoczenia, ale nadal wyraźnie stanowiąca główny punkt sytuacji – kamera nie odwraca od niej spojrzenia (w tym kontekście dekadraż można by
- w dużym uproszczeniu nazwać „spojrzeniem w bok”).
- ⁴³ Jako przykład takiej strategii można przywołać scenę rozmowy w budce telefonicznej z *Taksówkarza* (*Taxi Driver*, reż. Martin Scorsese, 1976), w której początkowo kadrująca klasycznie kamera wykonuje jazdę w prawo, by zatrzymać się na obrazie pustego korytarza obok, pozostawiając bohatera i jego sprawy w obrębie przestrzeni pozakadrowej. Kamera może również w ramach swojej mobilności nie podążać wiernie za nurtem zdarzeń, lecz pracować we własnym tempie, poluzowując relację z fabułą, jak np. w scenie szpitalnej w *Harmoniach Werckmeistera* (*Werckmeister harmóniák*, reż. Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, 2000).
- ⁴⁴ Zob. G. Deleuze, dz. cyt. Zjawisko to było obecne w kinie modernistycznym lat 60. i 70. – na przykład w Czechosłowacji korzystał z niego Jan Němec w debiutanckich *Diaamentach nocy* (*Démanty noci*, 1964). Jednym z najbardziej rozpoznawalnych przykładów konsekwentnego stosowania autonomii obrazu i dźwięku jest twórczość Marguerite Duras, np. filmy *India Song* (1975) czy *Agatha i bezkresne odczytania* (*Agatha et les lectures illimitées*, 1981).
- ⁴⁵ Przypomina to nieco rozwiązanie stosowane przez Terrence'a Malicka w jego późnych filmach, np. *Drzewie życia* (*The Tree of Life*, 2011) czy *Wątpliwościach* (*To the Wonder*, 2012), w których przemyslenia wygłaszane przez odcieleśnione głosy są ilustrowane obrazami niezwiązanymi bezpośrednio z (nieraz abstrakcyjną) treścią wypowiedzi.

Kacper Słodki

Student drugiego stopnia filmoznawstwa i kultury mediów na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracę licencjacką poświęcił problematyce świadomości, filmowego modernizmu i teorii kina Gilles'a Deleuze'a w kontekście *Diaamentów nocy* Jana Němeca; tekst ten został nagrodzony w 50. Wydziałowym Konkursie na Najlepszy Referat Studencki i Najlepszą Pracę Licencjacką im. Stanisława Dobrzyckiego. Laureat konkursu grantowego „Study@research” w 2024 r. Interesuje się przede wszystkim zagadnieniami z zakresu estetyki i narracji filmowej.

Ze szczególną sympatią eksploruje kinematografie Europy Środkowo-Wschodniej oraz japońską.

MA student in film studies and media culture at the Faculty of Polish and Classical Philology, Adam Mickiewicz University in Poznań. His BA thesis was concerned with the problems of consciousness, film modernism, and Gilles Deleuze's theory of cinema in the context of *Diamonds of the Night* by Jan Němec. It was awarded in the 50th Best Student Paper and Best BA Thesis Faculty Contest in Honour of Stanisław Dobrzycki. He is a laureate of the 2024 Study@research grant contest. He is interested in the matters of film aesthetics and narration. His favourite cinema cultures are Central- and Eastern- European and Japanese.

kacslo1@st.amu.edu.pl

Bibliografia:

- Bazin, A.** (1963). Obrona Rosselliniego. W: A. Bazin, *Film i rzeczywistość* (red. i tłum. B. Michalek, ss. 205-214). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bonitzer, P.** (1985). *Décadrages: peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma: Éditions de l'Étoile.
- Bonitzer, P.** (2012). Dekadrowanie (tłum. A. Sierbińska). W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, E. Zaremba (oprac.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 722-726). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bonitzer, P., Delahaye, M.** (2014, 21 sierpnia). *Interview with Yoshishige Yoshida* (tłum. F. Gonzalez). DiagonalThoughts.com. <http://www.diagonalthoughts.com/?p=2248>
- Capel, M., Stegewerns, D.** (2010). The Films of Yoshida Kijū. W: D. Stegewerns (red.), *Yoshida Kijū: 50 Years of Avant-Garde Filmmaking in Postwar Japan* (ss. 63-82). Oslo: Norwegian Film Institute.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria. (Publikacja oryginału: 1983).
- Desser, D.** (1988). *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Domenig, R.** (2004, 28 czerwca). *The Anticipation of Freedom: Art Theatre Guild and Japanese Independent Cinema*. MidnightEye.com. <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/>
- Fujiwara, C.** (2009, 14 kwietnia). *An Interview with Kijū Yoshida*. Nihon Cine Art. <http://eigageijutsu.blogspot.com/2009/04/interview-with-kiju-yoshida.html>
- Jacoby, A.** (2008). *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*. Berkeley: Stone Bridge Press.

- Jacoby, A., Amit, R.** (2010, 13 grudnia). *Yoshishige Yoshida*. MidnightEye.com. <http://www.midnighteye.com/interviews/yoshishige-yoshida/>
- Jakubowska, M.** (2007). Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina). W: A. Helman, J. Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej. Podręcznik* (ss. 329–342). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kovács, A. B.** (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago – London: University of Chicago Press.
- Krauze, M.** (2024). Obraz a ciało, obraz ciała – konsternacja: cielesność kina Yoshishige Yoshidy a filozofia Gilles’a Deleuze’a. *Studia Filmoznawcze*, 47, ss. 55–80. <https://doi.org/10.19195/0860-116X.47.4>
- Królikiewicz, G.** (1972). Przestrzeń filmowa poza kadrem. *Kino*, 11, ss. 25–28.
- Lipiński, F.** (2013). *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Noonan, P.** (2010). The Alterity of Cinema: Subjectivity, Self-Negation, and Self-Realization in Yoshida Kijū’s Film Criticism. *Review of Japanese Culture and Society*, 22, ss. 110–129.
- Ostaszewski, J.** (2018). *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas.
- Panofsky, E.** (2008). *Perspektywa jako „forma symboliczna”* (tłum., wstęp, posł. i red. nauk. G. Jurkowlaniec). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Przyłipiak, M.** (1994). *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- 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.