

„Kwartalnik Filmowy” nr 135 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4959>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Krzysztof Loska
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Starość, choroba i śmierć w filmach Naomi Kawase i Hirokazu Koreedy

Keywords:

Japanese cinema;
old age;
illness;
ethics of care;
Naomi Kawase;
Hirokazu Kore-eda

Abstract

Ageing, Illness, and Death in the Films of Naomi Kawase and Hirokazu Kore-eda

The article examines portrayals of aging, illness, and death in the films of Naomi Kawase and Hirokazu Kore-eda in the context of the current debate on demographic changes in Japanese society. The author argues that the works of both filmmakers constitute a critical response to the narratives of self-sufficiency, agency, and productivity that dominate late-capitalist culture and marginalise the elderly and the sick. Regarding Kawase's films, the author highlights intimate, autobiographical explorations of corporeality and the issue of mourning, while Kore-eda's work is considered in the context of memory, loneliness, and the disintegration of traditional family structures. In the films of both Japanese directors, old age and illness are not portrayed solely as experiences of loss, but rather as moments that reveal the importance of empathy, relationality, and interdependence, i.e., values upon which an ethics of care is grounded.

Słowa kluczowe:

kino japońskie;
starość;
choroba;
etyka troski;
Naomi Kawase;
Hirokazu Koreeda

Abstrakt

Tematem artykułu jest analiza sposobów przedstawiania starości, choroby i śmierci w filmach Naomi Kawase i Hirokazu Koreedy w kontekście debaty dotyczącej przemian demograficznych w społeczeństwie japońskim. Autor postrzega dokonania obojga reżyserów jako krytyczną odpowiedź na dominujące w kulturze późnego kapitalizmu narracje samowystarczalności, sprawczości i produktywności, które marginalizują osoby starsze i chore. W odniesieniu do filmów Kawase autor zwraca uwagę na intymne, autobiograficzne eksploracje cielesności oraz problematykę żałoby, z kolei twórczość Koreedy rozważa w odniesieniu do zaburzeń pamięci, osamotnienia oraz rozpadu tradycyjnych struktur rodzinnych. W filmach japońskich reżyserów starość i choroba nie są przedstawiane wyłącznie jako doświadczenia związane ze stratą, lecz jako momenty ukazujące rolę empatii, relacyjności i współzależności będących wartościami, na których wspiera się etyka troski.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.05.12; recenzowano: 2026.07.12; przyjęto: 2026.08.03; opublikowano: 2026.09.30

Instytucje finansujące

Autor nie otrzymał żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

*Ciało nie chce słuchać moich rozkazów.
Przewraca się na równej drodze, trudno mu wejść na schody.
Mam do niego stosunek satyryczny. Wyśmiewam
Sflaczałość mięśni, powłóczenie nogami, ślepotę,
Wszystkie parametry głębokiej starości.
Czesław Miłosz, Wiek nowy*

Czym jest starość? Kiedy się zaczyna i po czym ją rozpoznać? W jakim stopniu zmienia człowieka? Czy wyłącznie odbiera mu sprawczość, czy może daje też coś w zamian? Większość badaczy zgadza się co do tego, że niełatwo wyznaczyć jej początek i podać jednoznaczną definicję, toteż w publikacjach naukowych zwraca się uwagę na płynność granic oraz fakt, że starość jest zespołem czynników fizjologicznych, psychologicznych i społecznych, które w ostatecznym rozrachunku prowadzą do śmierci¹. Od czasów starożytnych filozofowie przyjmowali dwa odmienne podejścia – jedni z optymizmem spoglądali na późny okres życia, widząc w nim szansę na rozwój możliwości intelektualnych oraz uwolnienie się od pragnień i namiętności, inni zaś wskazywali na postępującą degradację ciała i związany z tym proces ograniczenia wolności człowieka. Starość przypomina stopniowe oddalanie się od świata i utratę perspektyw życiowych – powiada Jean Améry – przez co starzejący się człowiek staje się *obcym przybyszem z przeszłości*, którego myśli są skierowane ku śmierci².

Starość jest zazwyczaj związana z negatywnymi stereotypami: chorobą, ograniczeniem zdolności poznawczych i komunikacyjnych, urojeniami, zaburzeniami neurologicznymi, problemami z pamięcią, utratą sprawności ruchowej, słabością fizyczną, poczuciem osamotnienia, marginalizacją i wykluczeniem z przestrzeni publicznej. Ewa Kosowska w *Melancholii kresu* stwierdza, że *starość, podobnie jak śmierć, jest we współczesnej kulturze europejskiej traktowana jak zjawisko wstydlive, o którym nie wypada mówić, które należy oddalać z pola refleksji i codziennych doświadczeń*³. Simone de Beauvoir pisała, że starość to *ograniczona przyszłość, ustalona przeszłość – z taką sytuacją muszą się mierzyć starzy ludzie – ten fakt często paraliżuje ich aktywność. Wszystkie ich projekty zostały już albo zrealizowane, albo porzucone, ich życie zamknęło się w sobie, nikt niczego od nich nie oczekuje i nie mają nic do roboty*⁴. Czy stary człowiek jest tylko kimś niepasującym, odizolowanym od społeczeństwa, skazanym na pobyt w specjalnym ośrodku, bezbronny wobec wszelkich ograniczeń własnego ciała?

Na starość można jednak spojrzeć też z innej perspektywy, zaproponowanej przez japońskich filozofów wywodzących się z tradycji fenomenologicznej, dla których nie jest ona pozostałością po „właściwym życiu”, czymś niepotrzebnym, co należy usunąć z pola widzenia, lecz okresem pogłębiania doświadczeń. Kiyokazu Washida (ur. 1949) w książce *Oi no kūhaku* [*Pustka starzenia się*] stwierdza, że problemem nie jest starość jako taka, lecz fakt, że kultura współczesna nie znalazła dla niej właściwego miejsca ani nie wypracowała języka, za pomocą którego można o niej mówić⁵. Nawet jeśli choroba i starość pozbawiają człowieka sprawności oraz sprawczości, to wcale nie znaczy, że oddalają go od świata, wręcz przeciwnie – odsłaniają istotę człowieczeństwa, wyrażającą się we współzależności i gotowości do zaakceptowania pomocy. Proponowana przez Washidę



Las w żalobie, reż. Naomi Kawase (2007)



Katatsumori, reż Naomi Kawase (1994)

wizja starości wywodzi się z etyki relacyjnej, w ramach której wolność nie sprowadza się do autonomii jednostki, lecz do życia z innymi ludźmi⁶.

Przystępując do rozważań nad starością, chorobą i śmiercią, zamierzam sięgnąć do przykładów zaczerpniętych z twórczości reżyserów należących do pokolenia, które rozpoczęło karierę artystyczną w pierwszych latach ery Heisei (1989-2019), czyli w okresie kryzysu gospodarczego wywołanego przez pęknięcie „bańki spekulacyjnej” (*baburu keiki*). W filmach Naomi Kawase (ur. 1969) i Hirokazu Koreedy (ur. 1962) refleksja nad tymi zagadnieniami wpisuje się w szerszą debatę, jaka od lat toczy się w Kraju Kwitnącej Wiśni wokół kryzysu demograficznego, rozpadu tradycyjnych struktur rodzinnych oraz zmian kulturowych wywołanych starzeniem się społeczeństwa (*kōreikashakai*). Celem jest tu wypracowanie alternatywnego systemu wartości opartego na etyce troski (*kea no rinri*), którego podstawę powinny stanowić wzajemność, współzależność i bliskość⁷.

Wydłużanie się średniej długości życia oraz malejąca liczba urodzeń pogłębiają negatywne przewidywania dotyczące zastępowalności pokoleń w Japonii. Według oficjalnych danych osoby powyżej 65. roku życia stanowią ponad 29 proc. japońskiej populacji (około 36 milionów), co nieuchronnie prowadzi do załamania systemu ubezpieczeń emerytalnych⁸. Pomimo tego, że w praktykach opiekuńczych wciąż kładzie się nacisk na odpowiedzialność rodzinną, to ze względu na liczne czynniki – takie jak malejąca liczba gospodarstw wielopokoleniowych i rosnący udział rodzin nuklearnych w strukturze społecznej, migracja ludności z obszarów wiejskich do miast oraz spadek dostępności stabilnych miejsc pracy – nastąpił wzrost liczby osób starszych mieszkających samotnie, a nawet bezdomnych. Statystyki wskazują, że model tradycyjnej rodziny jako jednostki opiekuńczej jest mitem, wynikiem idealizacji przeszłości niemającym pokrycia w faktach⁹.

Zastanawiając się nad dorobkiem artystycznym Naomi Kawase i Hirokazu Koreedy, pragnę zwrócić uwagę na powracające w ich filmach fabularnych i dokumentalnych motywy utraty bliskiej osoby i procesu żałoby, wpływu przeszłości na teraźniejszość, zaburzeń pamięci oraz chorób związanych ze starością¹⁰. Ta ostatnia nie jest przedstawiana wyłącznie przez pryzmat rozkładu i wykluczenia ze wspólnoty, lecz również jako czas szukania możliwości ponownego włączenia się do struktury społecznej i znalezienia w niej swojego miejsca. Przyjęcie przez oboje reżyserów podobnego podejścia do tematu starości jest do pewnego stopnia krytyczną reakcją na modną w Japonii ideę „osobistej odpowiedzialności” (*jiko sekinin*) – kategorię opartą na samowystarczalności, niezależności, sprawczości i budowaniu sieci kontaktów międzyludzkich poza najbliższymi krewnymi, jakże odległą od etyki troski¹¹.

Omawiając filmy japońskich autorów, zamierzam pokazać, że refleksji nad biologicznym (Kawase) i społeczno-kulturowym (Koreeda) wymiarem starzenia się oraz przenikaniem się tradycyjnego i nowoczesnego modelu relacji rodzinnych towarzyszy świadomość nietrwałości (*mujo*) i ulotnej natury rzeczy. W swoich dziełach skupiają się oni na współzależności, czyli tym, co rozgrywa w przestrzeni międzyludzkiej, na bezpośrednich skutkach działań lub na „istnieniu relacyjnym” (*aidagarateki sonzai*) – jak to określa Tetsurō Watsuji (1889-1960), jeden z najwybitniejszych przedstawicieli japońskiej szkoły fenomenologicznej, dla którego starość jest szczególną formą bycia-we-wspólnocie¹².

Starość kobiety albo granice intymności

W krytycznych opracowaniach poświęconych twórczości Naomi Kawase wyraźnie wybrzmiewa teza o autobiograficznym charakterze jej filmów, będących próbą zmierzenia się z poczuciem straty, a także chorobą i umieraniem. Przekonują o tym zarówno jej produkcje dokumentalne (*W objęciach* / *Ni tsutuma-rete*, 1992 /; *Katatsumori*, / 1994 /; *Tarachime* / 2006 /), jak i fabularne (*Moe no suzaku* / 1997 /; *Taniec pamięci* / *Tsuioku no dansu*, 2002 /; *Las w żałobie* / *Mogari no mori*, 2007 /; *Kwiat wiśni i czerwona fasola* / *An*, 2015 /). We wszystkich tych utworach na pierwszy plan wysuwa się motyw postępującego rozpadu tradycyjnej wspólnoty, co do pewnego stopnia jest wynikiem przepracowania osobistych doświadczeń autorki, opuszczonej przez rodziców i wychowanej przez daleką krewną ojca (nazywaną „babcią”), której poświęciła kilka swoich filmów¹³.

Przeglądając się starości we wczesnym dokumencie *Katatsumori* (1994), Kawase nie tylko opowiada o kobiecie, która się nią opiekowała – jej stopniowym wycofaniu się z życia społecznego i ograniczeniu aktywności do przestrzeni domowej – lecz także rekonstruuje własną historię: dziecka porzuconego i samotnego, pozostającego nieco na uboczu grupy rówieśniczej i próbującego sobie z tym poradzić. *Nie znałam swoich rodziców – tłumaczy reżyserka. – Babcia i jej mąż byli w rzeczywistości dalekimi krewnymi ze strony ojca, bezdzietną parą, która mnie przygarnęła. Kiedy byłam młodsza, czułam, że jestem inna niż moje koleżanki. Dzieci mieszkające na wsi w prefekturze Nara miały zazwyczaj matkę i ojca, a ja byłam dzieckiem adoptowanym. (...) Zawsze miałam trudności z nawiązaniem relacji z babcią, ale czas, który z nią spędziłam, zwłaszcza po śmierci dziadka, był nie do zastąpienia*¹⁴.

Autorka ujawnia obecność kamery, sygnalizuje osobisty wymiar opowiadanej historii i pozostawia ślady swojej obecności w filmie poprzez głos z offu, cięń rzucany przez sylwetkę lub dłoń widoczną w przestrzeni kadru. W jednej ze scen przekazuje kamerę babci i sama staje się obiektem obserwacji, w innej zostaje przez nią upomniana (*Znowu włączyłaś kamerę. Przestań mnie filmować przez cały czas!*). W kadrze dominuje ukazywana w zbliżeniach, pokryta zmarszczkami twarz starej kobiety – cielesność nie jest tu ani ukrywana, ani silnie eksponowana. Z początku uwaga skupia się na codziennych czynnościach: przygotowywaniu posiłków i pielęgnowaniu przydomowego ogródka. Na ścieżce dźwiękowej słychać wypowiedzi na temat roślin oraz skrawki rozmów o życiu, starości i nieuchronności śmierci. Wykorzystując konwencję *home movie* (kamera z ręki, nieciągły montaż, przerywana narracja) oraz ukazując fotografie rodzinne, Kawase dokonuje przemieszania tego, co prywatne, z tym, co publiczne. Proponuje rodzaj „domowej etnografii”, czyli praktyki charakterystycznej dla autobiograficznych wypowiedzi dokumentalnych, w których głównym bohaterem jest członek rodziny¹⁵.

Postać babci powraca w kolejnym dokumencie zatytułowanym *Tarachime*, w którym autorka przesuwa granice intymności – nie tylko filmuje starą kobietę w kąpieli, lecz także pokazuje ze szczegółami moment porodu i przecięcia pępowiny, naruszając wizualne tabu. Zestawiając kontrastujące obrazy, Kawase pragnie podkreślić istnienie zażyłości oraz wzajemnej bliskości łączącej obie kobiety, wynikające chociażby z fizjologicznego aspektu cielesności¹⁶. Pierwsze ujęcie



Las w żałobie, reż. Naomi Kawase (2007)



Kwiat wiśni i czerwona fasola, reż. Naomi Kawase (2015)

filmu przedstawia zakrwawione łóżysko, spoza kadru słychać pytanie: *Dlaczego mnie adoptowałaś?*, na ekranie zaś pojawia się zdjęcie kobiety z małym dzieckiem na ręku. Z pojedynczych wypowiedzi widzowie dowiadują się, że relacje z przybraną matką nie były łatwe, gdyż po skończeniu gimnazjum dziewczyna musiała radzić sobie sama. Stopniowo wyłania się też inna historia – choroby nowotworowej babci i postępującego procesu degeneracyjnego komórek mózgowych.

W kolejnych ujęciach widzimy nagie piersi 80-letniej kobiety siedzącej w wannie. Jej obwisła skóra, blizny i rozstępy na brzuchu są pokazywane w zbliżeniach, podobnie jak pokryta bruzdami twarz. Kamera podkreśla fakturę skóry i akcentuje taktylny wymiar obrazu filmowego¹⁷. Można powtórzyć za Stevenem Connorem, że *pomarszczone ciało starej kobiety jest jak rzeka u ujścia, która przecina nieregularny krajobraz i kończy swój bieg obciążona mułem i żwirem (...). Nie jest to ciało otwarte na możliwości, ale nasycone osobliwościami*¹⁸.

Powiązanie kobiecości z cielesnością ma jeszcze jeden wymiar, ponieważ reżyserka zestawia ze sobą dwa obrazy ciała – starego i młodego – a jednocześnie akcentuje fakt, że oba obłożone są kulturowym tabu. Pierwsze wywołuje odrazę ze względu na dominujący kult młodości i piękna, drugie – pokazane w chwili porodu – kojarzone jest z nieczystością (skurcze, krew i główka dziecka wychodząca z łona matki), co wynika z braku społecznej akceptacji dla zmian fizjologicznych zachodzących w obrębie ciała. Uchwycenie materialności ciała jako źródła percepcji, narzędzia komunikacji ze światem i z drugim człowiekiem zbliża Kawase do japońskich fenomenologów, dla których to intymność (bliskość), a nie integralność jest podstawową właściwością określającą podmiotowość rozumianą jako wspólnie przeżywana przestrzeń relacji (*aidagara*)¹⁹.

Starość mężczyzny albo rytuały żałobne

W filmach fabularnych Kawase problematyka starości, choroby i śmierci jest ukazana w nieco inny sposób – słabiej naznaczona doświadczeniem autobiograficznym, mniej skupiona na aspekcie cielesnym, a bardziej na psychicznym i duchowym. *Las w żałobie* jest nie tylko opowieścią o smutku, w jakim pograżyła się para bohaterów – starszy mężczyzna niepotrafiący pogodzić się ze stratą ukochanej, cierpiący na zaburzenia afektywne i początki demencji, oraz opiekująca się nim młoda kobieta, która niedawno straciła dziecko i obwinia się o wypadek – lecz również o rytuałach żałobnych i przygotowaniach do śmierci. Jej zapowiedź pojawia się już w sekwencji inicjalnej za sprawą konduktu żałobnego, któremu towarzyszy bicie dzwonów. Kawase konsekwentnie buduje pejzaż akustyczny za pomocą naturalnych dźwięków – szumu drzew, wiejącego wiatru²⁰, padającego deszczu, odgłosu wzburzonych wód w leśnym strumieniu – akcentując w ten sposób taktylny wymiar obrazu.

Pierwsza część filmu rozgrywa się w domu opieki położonym w malowniczej scenerii, nieopodal łąk i lasów, w bliskiej odległości od miasteczka w prefekturze Nara, skąd do pracy dojeżdża na rowerze Machiko (Machiko Ono). Jednym z jej podopiecznych jest Shigeki (Shigeki Uda), mężczyzna sprawny fizycznie, lecz nieobecny duchem, pograżony w depresji i nieco zdzieciniały. Jego zachowania

są nieprzewidywalne, często siedzi w milczeniu lub powtarza to samo pytanie (na przykład „czy ja żyję?”), gra na pianinie, a po chwili wyładowuje frustrację na jedynej życzliwej mu osobie²¹. Shigeki, podobnie jak większość starszych osób zamkniętych w zakładach opiekuńczych, odcina się od otoczenia i zanurza we wspomnieniach, ale nawet wtedy trudno mu zrezygnować z bliskości drugiego człowieka.

Pobyt w domu opieki jest motywem odgrywającym szczególną rolę w refleksji na temat starości. Umieszczeni w obcych miejscach, pozbawieni własnej przestrzeni i znanych przedmiotów ludzie tracą poczucie bezpieczeństwa. W literaturze europejskiej domy „spokojnej starości” są przedstawiane jako instytucje o charakterze totalitarnym i bywają porównywane z obozami koncentracyjnymi, ponieważ do obu tych miejsc trafiają ci, którzy już nigdy nie wrócą, by opowiedzieć o swoim doświadczeniu²². Istnieje jednak alternatywny model opieki, pozbawiony mechanizmów opresyjnych, w którym kontakty międzyludzkie są podtrzymywane, a pensjonariusze spędzają czas na świeżym powietrzu i korzystają ze swobody²³.

Filmowa wizja Kawase ukazana w *Lesie w żałobie* jest zbieżna z poglądami Kiyokazu Washidy, który uważa, że instytucje opieki powinny opierać się na etycznym zaangażowaniu, współzależności, akceptacji dla słabości (*yowasa*) i wrażliwości emocjonalnej (*kanjusei*)²⁴. Warto jednak pamiętać, że przebywający w warunkach względnego komfortu mieszkańcy podlegają przymusowej socjalizacji – wspólnie jedzą posiłki, są włączani do codziennych prac, zajęć grupowych – i pozostają zależni od młodszych od siebie pracowników.

Skupiając się na starości i chorobie otępiennej, Kawase przekonuje, że osłabienie funkcji poznawczych nie pozbawia człowieka sprawczości. W jednym z wywiadów wskazuje, że *demencja nie oznacza, że osoby nią dotknięte pozbawione są uczuć. Nadal próbują zachować godność. (...) W świecie przedstawionym filmu ludzkie emocje są najważniejsze*²⁵. Tym, co najbardziej przeraża bohatera *Lasu w żałobie*, nie jest choroba fizyczna, lecz utrata pamięci, zwłaszcza wspomnień o ukochanej osobie – dlatego nie rozstaje się on ze swoimi dziennikami. Choć demencja wydaje się izolować go od pozostałych pensjonariuszy ośrodka, to Shigeki utrzymuje kontakt ze światem dzięki kontaktom z opiekunką, w towarzystwie której odzyskuje ślady dawnej osobowości.

O ile dom opieki zdaje się miejscem oczekiwania na śmierć, o tyle tytułowy las jest przestrzenią, w której dochodzi do pogodzenia się z przemijaniem. Melancholia, smutek i poczucie straty znajdują ukojenie dzięki rytuałowi wykonanemu przy starym drzewie, gdzie łączą się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość²⁶. Pierwotny las jest nie tylko naturalnym ekosystemem, lecz także przestrzenią duchową pozwalającą przywołać dusze zmarłych, co potwierdza scena, w której bohater raz jeszcze może zobaczyć żonę i z nią zatańczyć²⁷. Zmarli są wciąż obecni, nawet jeśli tylko w postaci widm, ponieważ nie potrafimy się z nimi rozstać²⁸. Żałoba jest sposobem dawania świadectwa o życiu, które przeminęło, dowodem pamięci. Strata uruchamia również przemianę – jest wydarzeniem rozrywającym ciągłość egzystencji i stwarzającym coś nowego. Prowadzone przez lata zapiski są opowieścią o żonie, formą rozmowy z nią, świadectwem niezaspokojonego pragnienia podtrzymania bliskości, jak również dowodem świadomości własnej skończoności i powolnego osuwania się w śmierć²⁹.

Choroba, czyli poczucie wykluczenia

O ile w *Lesie w żatobie* poczucie wykluczenia społecznego wynikało z demencji i pobytu w domu opieki, o tyle w *Kwiecie wiśni i czerwonej fasoli* jego przyczyną jest choroba. Dłonie 76-letniej Tokue (Kirin Kiki) są pomarszczone i zdeformowane, skóra na nich pokryta plamami i krostami, przez co budzi nawet nie odrazę, ale często aż przerażenie w oczach innych. Choroba zakaźna jest postrzegana jako niebezpieczeństwo przychodzące z zewnątrz, przed którym trzeba się bronić wszelkimi środkami, to zaś uruchamia maszynę dyskryminacji i wykluczenia. Trąd, podobnie jak AIDS, wywołuje silny strach, dlatego – jak pisze Susan Sontag – *kontakt z nosicielem choroby, którą się uważa za przypadłość tajemniczą i zło-wrogą, jest nieuchronnie odczuwalny jako przekroczenie pewnej granicy, a nawet złamanie tabu, przez co zarażonych nią usuwa się poza nawias społeczeństwa*³⁰.

Nie tyle więc starość, ile choroba odbiera bohaterce prawo do człowieczeństwa, pozbawia ją sprawczości i zamyka w wydzielonej przestrzeni, skazując na życie w „stanie wyjątkowym”³¹. W zaistniałej sytuacji można albo poddać się wyrokowi społeczeństwa i podporządkować zakazom, albo próbować uwolnić się z narzuconych ograniczeń i znaleźć sposób na odzyskanie siebie. Tokue wybiera trudniejszą drogę i dzięki pracy w sklepie z naleśnikami (*dorayaki*) odzyskuje sprawczość i poczucie własnej wartości. Udaje jej się stworzyć alternatywną wspólnotę, której członków łączy bliskość z wyboru, oparta na trosce, zaufaniu i odpowiedzialności. Nie kierują się oni poczuciem obowiązku (*giri*), lecz szukają sensu w prostych czynnościach i codziennych zajęciach³². Mały sklep jest dla nich przestrzenią ponownej integracji ze społeczeństwem i nadzieją na odrodzenie.

Wystarczy jednak plotka o przebytej chorobie Tokue, aby klienci zrezygnowali z zakupów i zmusili ją do zwolnienia się z pracy. Kobieta zostawia list pożegnalny, w którym pisze o ludzkiej ignorancji i nieudanych próbach przeciwstawienia się jej. Niedługo później umiera na zapalenie płuc, lecz przed śmiercią nagrywa na kasecie magnetofonowej wspomnienie o młodości spędzonej w leprozorium i ciąży, którą musiała usunąć. Jej ostatnie słowa – niczym głos z zaświatów – są skierowane do prowadzącego sklep Sentarō (Masatoshi Nagase) i jego młodej pomocnicy Wakany (Kyara Uchida): *Przyszliśmy na ten świat, by patrzeć na niego i wsłuchiwać się. Uważam, że cokolwiek się z nami stanie, każdy z nas odkrywa sens w życiu*. Kończące film ujęcie kwitnących wiśni – wizualny motyw przewodni – symbolizuje piękno i ulotność życia, zawiera w sobie nadzieję i obietnicę odrodzenia (zgodnie z następstwem pór roku, któremu podporządkowana jest fabuła), a tym samym pełni podobną funkcję jak las we wcześniejszym dziele japońskiej reżyserki.

Starość, czyli strata

Hirokazu Koreeda podobnie jak Naomi Kawase zastanawia się nad starością, przygląda się osobom chorym, niesamodzielnym lub wykluczonym ze społeczeństwa, jednak głównym tematem jego filmów jest – jak zadeklarował w rozmowie z Gabrielem M. Paletzem i Ayako Saito – *sposób, w jaki ludzie radzą sobie ze stratą i bolesnymi wspomnieniami po śmierci bliskich osób*³³. Czy można zachować pamięć o tych, którzy odeszli, bez narcystycznego zawłaszczania i rozsmakowy-

wania się w rozpacz? – pytał niegdyś Jacques Derrida i do tego pytania wraca też japoński reżyser. Jak oddać głos zmarłym, skoro żałoby nie można wypowiedzieć? Jak podtrzymać bliskość i zachować wspomnienia wspólnie przeżytych chwil, czyli dać świadectwo o życiu, które przeminęło?³⁴

Pamięć, trauma i praca żałoby to tematy fabularnego debiutu Koreedy, w którym znaczącą rolę odgrywa cisza sugerująca, że nie sposób znaleźć języka pozwalającego wyrazić rozpacz. Kamera przygląda się postaciom z pewnej odległości, utrudniając dostrzeżenie emocji na ukrytych w półmroku twarzach³⁵. *Złudny promień światła* (*Maboroshi no hikari*, 1995) zaczyna się od wspomnienia, a raczej koszmaru, który nawiedza bohaterkę. Kobieta po przebudzeniu mówi: *Znów miałam ten sen. Wciąż się powtarza. Zastanawiam się, dlaczego? (...) Gdybym tylko mogła zatrzymać ją tym razem*. Yumiko (Makiko Esumi) przeżywa pierwotną stratę – śmierć (lub zaginięcie) cierpiącej na demencję babci, która postanowiła przybyć ponownie do rodzinnej miejscowości na wyspie Sikoku, by po raz ostatni zobaczyć wschód słońca nad morzem. We śnie-wspomnieniu dwunastoletnia dziewczynka biegnie za starszą kobietą, by przekonać ją do powrotu do domu. *Nie możesz jeszcze umrzeć* – mówi drżącym głosem. W okresie żałoby zmarły nawiedza żyjących. Gdy po latach w niewyjaśnionych okolicznościach ginie mąż Yumiko, bohaterka utwierdza się w przekonaniu, że życie jest czymś kruchym, a śmierć zawsze pojawia się przedwcześnie, niespodziewanie i narusza złudne poczucie bezpieczeństwa.

Ostatnie sceny filmu rozgrywają się na pograniczu jawy i snu – na horyzoncie unosi się dym, w oddali, brzegiem morza, wolno kroczy kondukt żałobny, do którego przyłącza się bohaterka. Obraz wydaje się nierealny, jakby stanowił projekcję stanu psychicznego kobiety, która od dzieciństwa żyła w cieniu śmierci bliskich osób³⁶. Opłakiwanie zmarłych jest również uświadomieniem sobie własnej śmiertelności. Być może reżyser pragnął pokazać coś jeszcze – że wspomnienia są jak duchy, które pozostają z nami i czasem wydają się bardziej realne niż otaczająca nas rzeczywistość. Wszyscy żyjemy w cieniu tych, którzy odeszli, i dlatego żałoba jest uniwersalnym doświadczeniem ludzkości – bycie człowiekiem oznacza życie z poczuciem straty, z niedającą się zasklepić raną. Czy pamięć o zmarłym jest sposobem dochowania mu wierności, mimo że z upływem czasu ulega ona zatarciu, a wspomnienia o nim blakną?³⁷

Iluzja spokojnej starości

Nakręcony kilkanaście lat po fabularnym debiucie Koreedy film *Ciagle na chodzie* (*Arutemo, arutemo*, 2008) był dla reżysera sposobem na przeżycie żałoby po zmarłej matce, choć autobiograficzne odniesienia są tu mniej oczywiste niż u Kawase³⁸. Opowieść o starszym małżeństwie – Kyōhei (Yoshio Harada) i Toshiko (Kirin Kiki) – które mieszka w małej nadmorskiej miejscowości, można potraktować jako świadectwo wrażliwości na ulotną naturę rzeczy. Na głębszym poziomie film jest medytacją o stracie i śmierci, a także ilustracją możliwych postaw wobec starości. Mężczyzna nie akceptuje upływu czasu, nie potrafi pogodzić się z tym, że nie jest już praktykującym lekarzem – słabnący wzrok i słuch zmusiły go do przejścia na emeryturę – choć wciąż udziela sąsiadom porad medycznych, pra-



Ciągle na chodźcie, reż. Hirokazu Koreeda (2008)

gnąć zachować pozory przydatności i pozycji społecznej związanej z wykonywanym niegdyś zawodem. Jego żona organizuje życie codzienne, zarządza domem i zajmuje główne miejsce przy stole, podczas gdy mąż wycofuje się i zamyka się w dawnym gabinecie. Ona również żyje przeszłością, jednak w odmienny sposób niż mężczyzna: przegląda fotografie rodzinne, puszcza stare płyty, przyrządza tradycyjne dania kuchni japońskiej.

W swoich filmach Koreeda portretuje ludzi starszych, niepozbawionych wrażliwości i uczuć, niegodzących się z wykluczeniem, pragnących ocalić swoją sprawczość, ale równocześnie stara się uchwycić zmiany zachodzące w stosunkach społecznych i relacjach rodzinnych pod wpływem modernizacji i konieczności przystosowania się do zmieniających się warunków życia. Starość nie jest u niego tożsama z chorobami, wiąże się raczej z szeregiem drobnych przyzwyczajęń (jak gromadzenie bezużytecznych przedmiotów) i nadmierną oszczędnością (spożywanie przeterminowanych produktów), co wynika z wychowania w naznaczonej ubóstwem powojennej rzeczywistości, kiedy to chcąc przetrwać, trzeba było wykazać się zapobiegliwością.

Powyższe obserwacje znalazły odzwierciedlenie w charakterystyce głównej bohaterki filmu *Po burzy* (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016). Yoshiko (Kirin Kiki) jest uosobieniem troskliwej i opiekuńczej matki, która całe życie poświęciła wychowaniu dzieci i nadal wspiera je ze skromnych oszczędności. Po śmierci męża mieszka samotnie na jednym z osiedli komunalnych (*danchi*), otoczona przez wzajemnie się wspierających ludzi w podobnym wieku (przykładowo jeden z sąsiadów organizuje cotygodniowe wieczorki muzyczne), dzięki czemu nie czuje się wykluczona z życia społecznego ani skazana na samotność³⁹. Do pewnego stopnia jej postawa stanowi ucieleśnienie zasady *ikigai* prowadzącej do samoakceptacji, zachowania aktywności także po przejściu na emeryturę oraz szukania sensu życia w tym, co zwyczajne, co „tu i teraz”, w czerpaniu szczęścia z drobnych przyjemności: filiżanki kawy, spotkań z przyjaciółmi lub spacerów w słońcu⁴⁰.

Istnieje jednak mroczna strona kultury japońskiej, o której Koreeda nie zapomina, związana ze świadomością, że tradycyjna wizja opieki sprawowanej przez dzieci nad rodzicami – jako forma umowy społecznej – jest mitem podtrzymywanym przez politykę państwa. Z upływem lat narasta znacznie poważniejszy problem wynikający z rosnącej liczby starszych osób mieszkających samotnie, których ciała są znajdowane nawet po kilku tygodniach od śmierci. Socjologowie przywołują alarmujące statystyki dotyczące starzejącego się społeczeństwa i zwracają uwagę na cztery tysiące osób umierających samotnie każdego tygodnia. Tę kwestię reżyser sygnalizuje w jednej z pierwszych scen filmu *Po burzy*, w której Ryōta (Hiroshi Abe) – syn Yoshiko – idąc do domu matki, spotyka dawną znajomą. Kiedy Natsumi (Rie Minemura) opowiada mu o ludziach umierających w samotności, z osiedlowego megafonu dobiega komunikat o zaginionym mężczyźnie.

Starość, czyli lęk przed samotnością

W dyskusji na temat starzenia się (*kōreika*) toczącej się w Japonii coraz częściej powraca temat ludzi, których śmierć jest ukrywana przez najbliższych krewnych pragnących zachować zasiłek opiekuńczy lub emeryturę. Koreeda uka-

zuje to zjawisko w nagrodzonych Złotą Palmą w Cannes *Złodziejaskach* (*Manbiki kazoku*, 2018)⁴¹. „Znikający starzy ludzie” (*kieta otoshi yori*) – jak określa się ich w publikacjach prasowych – są uznawani za symptom kryzysu tradycyjnego modelu rodziny i rozkładu więzi wspólnotowych. Przez długi czas instytucje publiczne skutecznie wywierały presję na jednostki, by opiekowały się krewnymi, odciążając państwo w tym zakresie. W tym celu podkreślano znaczenie osobistej odpowiedzialności i rolę powinności synowskich (*kō*), jednak wraz z recesją gospodarczą i utratą stabilności zatrudnienia młodszemu pokoleniu coraz trudniej utrzymać niepracujących, schorowanych rodziców.

Jeśli wartości rodzinne i społeczne są podporządkowane logice większej wydajności, to osoby nieproduktywne są narażone na ryzyko porzucenia i traktowane jak „odpady”, których nikt nie potrzebuje – pisze Anne Allison w monografii *Precarious Japan*⁴². Fakt, że rośnie liczba osób umierających w samotności, nie wynika z tego, że nie mają oni krewnych, ale z tego, że nikt nie interesuje się ich losem ani nawet nie zgłasza się po ich śmierci, by zorganizować pogrzeb. Opisywana przez socjologów śmierć w samotności (*kodokushi*) jest zjawiskiem, które zaczęło występować coraz częściej pod koniec XX w., po wielkim trzęsieniu ziemi w 1995 r., i które zmusza do weryfikacji zakorzenionego w konfucjańskim systemie wartości przekonania, zgodnie z którym jeśli osoba nie ma bliskich mogących się nią zaopiekować na starość, oznacza to, że nie prowadziła dobrego życia⁴³.

Obraz społeczeństwa po rozpadzie tradycyjnych struktur rodzinnych, mierzącego się ze skutkami recesji gospodarczej i kryzysem demograficznym, a także jednostek próbujących odnaleźć się w nowej rzeczywistości, uciekających przed samotnością, to naczelny temat *Złodziejasków*. W jednej z wypowiedzi zamieszczonych na swoim blogu reżyser tłumaczył, że jest to historia o ludziach niewidzialnych, którzy wykonują niskopłatne, dorywcze prace, nierzadko bez umowy i ubezpieczenia⁴⁴. Trzypokoleniowa rodzina Shibatów jest przykładem sprzeciwu wobec norm kulturowych regulujących zachowania w świecie późnego kapitalizmu. Ich członkowie wymyślają własne zasady życia wspólnotowego, oparte nie na pokrewieństwie, lecz partnerstwie (*nakama*). Osamu (Lily Franky) i Nobuyo (Sakura Ando) „wyręczają” państwo w opiece zarówno nad najmłodszym, jak i najstarszym pokoleniem. Emerytom proponują usługę, którą nazywają „ubezpieczeniem” (*hoken*) przed śmiercią w samotności, zapewniając im szacunek, a zaniedbanym dzieciom zastępują rodziców. Z ich pomocy korzysta zarówno Hatsue (Kirin Kiki), starsza właścicielka domu, w którym wszyscy mieszkają nawet po jej śmierci, jak i kilkuletnia dziewczynka Yuri (Sasaki Miyu) – ofiara przemocy domowej.

Członkowie rodziny Shibatów zawierają porozumienie bazujące na rytuale inicjacyjnym – udziale w kradzieżach sklepowych – będące formą oporu wobec systemu i wypowiedzenia posłuszeństwa państwu. Stworzony przez nich model stosunków międzyludzkich jest pozbawiony hierarchicznego uporządkowania, wyróżnia się otwartością i podatnością na zmiany. W ten sposób powstaje alternatywna struktura rodzinna, którą za Markiem Yamadą można określić jako „mozaikową”⁴⁵. Przynależność do niej jest dobrowolna, wynika z przygodnego charakteru więzi łączącej członków, a jej podstawą jest możliwość życia razem.

Podsumowanie – w stronę etyki troski

W filmach Naomi Kawase i Hirokazu Koreedy osoby starsze nie oczekują współczucia, lecz bliskości. Japońscy reżyserzy przekonują, że wartością nadrzędną, którą powinno kierować się społeczeństwo, jest troska wypływająca z empatii, wrażliwości na potrzeby drugiego człowieka oraz solidarności ze słabszymi, chroniąca ich przed utratą godności i dyskryminacją ze względu na wiek lub choroby. *Troska rodzi zasadnicze pytania o to, czym jest człowieczeństwo i jak współżyć z innymi ludźmi. Odpowiedź zmusza do zmierzenia się z bezradnością i zależnością jako zachowaniami stojącymi w sprzeczności z ideą autonomicznej podmiotowości – piszą Katsura Sako i Sarah Falcus. – Jednocześnie troska uwarunkowana jest kontekstami społecznymi i kulturowymi, co sprawia, że kwestie związane z opieką są podporządkowane stosunkom władzy i są przez nie kształtowane*⁴⁶.

Przyjmując założenie, że omawiane przeze mnie filmy fabularne i dokumentalne stanowią odzwierciedlenie debaty na temat skutków starzenia się społeczeństwa japońskiego, można stwierdzić, że ich twórcy szukają możliwości przezwyciężenia kryzysu dzięki propagowaniu określonej postawy etycznej, która jest wyrazem gotowości do bycia z drugim człowiekiem i oswojenia się z kruchością życia. Ich spojrzenie wynika z krytycznego stosunku do ideologii neoliberalnej i jest wyrazem nadziei na odbudowę więzi międzyludzkich poprzez wprowadzenie w życie zasad współzależności i relacyjności. Postulowana przez omawianych reżyserów etyka troski w większym stopniu opiera się na aspekcie emocjonalnym niż racjonalnym. Nie ma też charakteru normatywnego – nie formułuje ogólnych zasad postępowania, ale zmierza do wypracowania praktycznych rozwiązań problemów moralnych występujących w określonych sytuacjach i dotyczących konkretnych ludzi. Jej celem jest nie tylko zapewnienie poczucia bezpieczeństwa członkom wspólnoty, lecz także doprowadzenie do zmiany politycznej, która przyczyni się do ponownego określenia roli państwa we współczesnym świecie oraz przypomnienia, że idea sprawiedliwości powinna uwzględnić obowiązek troski⁴⁷.

¹ Zob. G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, tłum. M. Karczevska, Volumen, Warszawa 1995, s. 18.

² J. Améry, *O starzeniu się: bunt i rezygnacja; Podnieść na siebie rękę: dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. B. Baran, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 2007, s. 107.

³ E. Kosowska, *Melancholia kresu*, w: *Starość jako wyobrażenie kulturowe*, red. A. Gomółka. M. Rygielska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 149.

⁴ S. de Beauvoir, *Starość*, tłum. Z. Styszyńska, Czarna Owca, Warszawa 2011, s. 428.

⁵ K. Washida, *Oi no kīhaku*, Iwanami Shoten, Tokio 2015.

⁶ Zob. J. Danely, *Fragile Resonance: Caring for Older Family Members in Japan and England*, Cornell University Press, Ithaca 2022, s. 63.

⁷ Proponując zwrot w kierunku etyki troski, japońska badaczka Yayo Okano wychodzi od założeń teoretycznych Sary Ruddick, Virginii Held, Carol Gilligan i Evy Kittay. Zob. Y. Okano, *Why Has the Ethics of Care Become an Issue of Global Concern?*, „International Journal of Japanese Sociology” 2016, nr 25, s. 85-99.

⁸ *Population by Age Group and Indices of Age Structure*, w: *Japan Statistical Yearbook 2026*, <https://www.stat.go.jp/english/data/nenkan/75nenkan/1431-02.html> (dostęp: 20.03.2026).

- ⁹ Zob. K. Sako, S. Falcus, *Care, Generations and Reciprocity in Children's Picturebooks in Japan*, w: *Contemporary Narratives of Ageing, Illness, Care*, red. K. Sako, S. Falcus, Routledge, New York 2022, s. 181.
- ¹⁰ W 1996 r. Kawase i Koreeda nakręcili film dokumentalny *Ten świat. Korespondencja Naomi Kawase i Hirokazu Koreedy* (Arawashi yo: ōfuku shokan Kawase Naomi × Koreeda Hirokazu), złożony z krótkich scen zarejestrowanych kamerą 8 mm.
- ¹¹ Zob. A. Allison, *Precarious Japan*, Duke University Press, Durham 2013, s. 37-39. Podobne podejście do starzenia się przeważa w wielu społeczeństwach neoliberalnych, w których oczekuje się od obywateli sprawności fizycznej, zdolności do działania i produktywności, gdyż na pierwszym miejscu stawia się konkurencyjność i wydajność, zaś odpowiedzialność za opiekę nad osobami starszymi przenosi się do sfery prywatnej. W kontekście rozważanego przeze mnie tematu warto wspomnieć o nagrodzonym na Festiwalu w Cannes filmie *Plan 75* (2022). Japońska reżyserka Chie Hayakawa zaproponowała fikcję spekulatywną rozgrywającą się w nieodległej przyszłości, w której rząd realizuje program eutanazji przeznaczony dla osób, które ukończyły 75 rok życia. Krytyczka Jennifer Coates zauważyła, że film Hayakawy nie tylko zachęca widzów do przemyślenia tego, co oznacza bycie człowiekiem, lecz także podważa ujmowanie starości przez pryzmat utraty sił i sprawności, proponując spojrzenie z perspektywy etyki troski. Zob. J. Coates, *Ageing, Personhood and Care in Chie Hayakawa's „Plan 75”* (2022), „Screen” 2024, t. 65, nr 3, s. 352-372.
- ¹² Zob. A. L. Sevilla, Watsuji Tetsurō's *Global Ethics of Emptiness: A Contemporary Look at a Modern Japanese Philosopher*, Palgrave Macmillan, London 2017, s. 40-46.
- ¹³ W krótkometrażowym filmie *W objęciach* Kawase opowiada o poszukiwaniach swojego biologicznego ojca, gdy zaś dowiaduje się o jego śmierci, kręci *Niebo, powietrze, ogień, wodę, ziemię* (Kyo ka ra ba a, 2001), dokument zaczynający się od sceny, w której ogląda z przyjaciółmi swój wcześniejszy obraz. Zob. T. Odagiri, *Kawase Naomi's Introspective Style: Aesthetic Surfaces of World Cinema*, „Positions: Asia Critique” 2019, t. 27, nr 2, s. 380.
- ¹⁴ Cyt. za: E. Schoneveld, *Biographies of Loss: The Cinematic Melancholy of Kawase Naomi*, w: *A Companion to Japanese Cinema*, red. D. Desser, Wiley, Chichester 2022, s. 199.
- ¹⁵ Zob. M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2013, s. 40. W japońskim filmoznawstwie dokument autobiograficzny określa się terminem *shiteki dokyumentarii*.
- ¹⁶ W. Nakane, *Constructing an Intimate Sphere through Her Own Female Body: Naomi Kawase's Documentary Films*, w: *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*, red. B. Ulfssdotter, A. Backman Rogers, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, s. 171-185.
- ¹⁷ Taktylny wymiar obrazu odgrywa kluczową rolę w późniejszym filmie Kawase *Blask* (Hikari, 2017), opowieści o tracącym wzrok fotografie. Podobnie jak w jej dokumentach często pojawiają się tu zbliżenia dłoni dotykających przedmioty należące do zmarłego (często są to zdjęcia rodzinne symbolizujące łączność z przeszłością), co stanowi pewną formę bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem.
- ¹⁸ S. Connor, *Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought*, „Anglistik” 2004, nr 15, s. 105-17, <https://stevenconnor.com/topologies.html> (dostęp: 3.04.2026).
- ¹⁹ Zob. A. L. Sevilla, dz. cyt., s. 44-45.
- ²⁰ R. Murray Schafer, kanadyjski kompozytor i badacz pejzażu dźwiękowego, pisał: *Wiatr jest dźwiękiem mocno szarpiącym za ucho. To doznanie na równi dotykowe, co słuchowe. Jest coś osobliwego, wprost nadprzyrodzonego, w słyszeniu odległych porywów wiatru*. R. M. Schafer, *Strojenie świata*, tłum. K. Marciniak, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2025, s. 50.
- ²¹ *Myszę, że więź między Shigekim i Machiko opiera się na empatii – mówiła Kawase. – Łączy ich coś, nad czym nie mają kontroli: czas spędzony z osobami, które odeszły. Ale z pewnością nie jest to tylko wspólnota w smutku. Człowiek, który doświadczył straty, często staje się bardziej życzliwy wobec innych ludzi. Dzieje się tak tylko wtedy, gdy jest ktoś, kto nas rozumie*. Cyt. za: E. Schoneveld, dz. cyt., s. 203.
- ²² Hanna Serkowska w książce *Co z tą starością? O starości i chorobie w europejskiej literaturze i filmie* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 197-199) pokazuje opresyjny charakter instytucji opiekuńczych na przykładzie utworów Żyty Rudzkiej. Porównanie domów opieki do obozów koncentracyjnych pojawia się u Ryszarda Przybylskiego (*Baśni zimowa. Esej o starości*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 11-12).

- ²³ Dom opieki, w którym rozgrywają się pierwsze sekwencje filmu, jest wzorowany na miejscu, w którym przebywała chorująca na demencję „babcia” reżyserki. Kawase kręciła zdjęcia z udziałem niewielkiego grona osób tworzących rodzaj rodziny zastępczej, dających bliskość emocjonalną.
- ²⁴ Zob. J. Danely, dz. cyt., s. 129.
- ²⁵ Cyt. za: R. Karatsu, *Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase*, „Visual Anthropology” 2009, t. 22, s. 172-173.
- ²⁶ Zdjęcia do filmu kręcono na wschód od Nary, w regionie Tawara, w którym – zgodnie z tradycją – zmarłych nie poddawano kremacji, lecz chowano w ziemi. Część lasu jest nadal używana jako cmentarz. Zob. R. Karatsu, dz. cyt., s. 173.
- ²⁷ C. Maury, *Naomi Kawase's „The Mourning Forest”: The March of Bodies, the Spiritual Journey*, w: tejsze, *The Sense of Place in Contemporary Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2023, s. 85. Las jest „głównym bohaterem” filmu *Wizja* (*Vision*, 2018) – to dzięki niemu dochodzi do przemiany człowieka, a nawet całej ludzkości, która staje się „botaniczna” wskutek zaburzenia zachodzącego w całym ekosystemie. Zob. J. L. Pitt, *Botanical Regeneration: Fire and Disturbance Ecology in the Films of Yanagimachi Mitsuo and Kawase Naomi*, w: tegoż, *Botanical Imagination: Rethinking Plants in Modern Japan*, Cornell University Press, Ithaca 2025, s. 136.
- ²⁸ W filmie *Taniec pamięci* (*Tsuioku no dansu*, 2002) – zapisie ostatnich miesięcy życia wybitnego fotografa Kazuo Nishii – powraca pragnienie zachowania na taśmie tego, co przemija i co może zostać utracone.
- ²⁹ Jacques Derrida uważa, że kino opowiada o tym, z czym nie możemy się pogodzić, opowiada nam o śmierci. Dzięki swojemu widmowemu charakterowi pokazuje to, co nie powinno pozostawić żadnego śladu. W ten sposób jest podwójnym śladem: śladem świadectwa, śladem zapomnienia, śladem ostatecznej śmierci. A. de Baecque, T. Jousse, *Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida*, „Discourse” 2015, t. 37, nr 1-2, s. 31.
- ³⁰ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 9-10.
- ³¹ Pierwsze regulacje dotyczące kwarantanny pojawiły się w prawodawstwie japońskim już w 1907 r., zaś wprowadzona w 1953 r. przymusowa segregacja chorych na trąd została zniesiona w Japonii dopiero w roku 1996. Niedługo później rodziny osób zamkniętych w leprozoriach wytoczyły proces rządowi japońskiemu. Sąd uznał odpowiedzialność państwa i przyznał odszkodowania rodzinom.
- ³² K. Wasylak, *Isolation, Old Age, and a Post-modern Family in Naomi Kawase's „Sweet Bean” and Hayao Miyazaki's „Howl's Moving Castle”*, https://www.academia.edu/31134015/Isolation_Old_Age_and_a_Post_Modern_Family_in_Sweet_Bean_and_Howls_Moving_Castle (dostęp: 11.03.2026).
- ³³ G. M. Paletz, A. Saito, *The Halfway House of Memory: An Interview with Hirokazu Kore-eda*, „CineAction” 2003, nr 60, s. 55.
- ³⁴ Zob. A. Kopka, *Inne życia. Polityka i etyka żałoby w pismach Jacques'a Derridy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2024, s. 57.
- ³⁵ Szukając wyznaczników stylistycznych kina Koreedy, Timothy Iles zwrócił uwagę na oddalenie i przyjęcie perspektywy zewnętrznego obserwatora. Zob. T. Iles, *The Light of Life and Death: The Function of Cinematography and Lighting in Two Films by Kore-eda Hirokazu*, „Asian Cinema” 2005, t. 16, nr 1, s. 205-219. Z kolei Andrzej Pitrus pisał, że japoński reżyser chętnie filmuje swoich bohaterów przez okno, w tunelach, u których kresu ich sylwetki roztapiają się w oślepiającym świetle, lub we wnętrzach, gdzie widzimy ich przez wpół uchylone drzwi, stanowiące rodzaj przesłony ujawniającej technologię, pozwalającej zaistnieć fotograficznym obrazom. A. Pitrus, *Hirokazu Koreeda. Wszystko, co utracone*, w: *Autorzy kina azjatyckiego*, red. A. Helman, A. Kamrowska, Rabid, Kraków 2010, s. 131.
- ³⁶ Zob. K. Loska, *Nowy film japoński*, Universitas, Kraków 2013, s. 298. Teru Miyamoto, autor opowiadania, które było pierwowzorem scenariusza, napisał utwór pod wpływem samobójczej śmierci cierpiącej na demencję matki, zaś główny motyw wizualny zaczerpnął z fotografii przedstawiającej starą kobietę stojącą tyłem do aparatu i wpatrzoną w nadmorski krajobraz.
- ³⁷ Zob. A. Kopka, dz. cyt., s. 60-61, 153.
- ³⁸ Inspiracją do napisania scenariusza były rozmowy, jakie reżyser prowadził z matką tuż przed jej śmiercią.
- ³⁹ Zdjęcia kręcono na osiedlu Asahigaoka w dzielnicy Kiyose w Tokio, gdzie reżyser spędził dzieciństwo i młodość. W Japonii coraz częściej buduje się osiedla, w których samotni starsi ludzie żyją w otoczeniu osób w podobnym wieku, a dostępne usługi są

dostosowane do ich potrzeb, dzięki czemu mogą zachować sprawczość.

⁴⁰ Zob. K. Mogi, *Ikigai. Japońska sztuka szczęścia*, tłum. M. Maruszkin, Wielka Litera, Warszawa 2022.

⁴¹ Fabularnym punktem wyjścia filmu Kore-edy były opisywane w prasie przypadki osób, które ukrywały śmierć bliskich, by pobierać zasiłek.

⁴² A. Allison, dz. cyt., s. 150.

⁴³ J. Otani, *Kodokushi (Dying Alone): Japanese Perspectives*, w: *Exploring Issues of Care, Dying and the End of Life*, red. S. Steele, G. Caswell, Brill, Leiden 2020, s. 107-109. *Kodokushi* jest „złą śmiercią” w przeciwieństwie do „dobrej

śmierci” (*pokkuri*) – bez bólu i przewlekłej choroby, czyli też bez obciążania młodszego pokolenia.

⁴⁴ L. C. Ehrlich, *The Films of Kore-eda Hirokazu: An Elemental Cinema*, Palgrave Macmillan, London 2019, s. 207.

⁴⁵ M. Yamada, *Hirokazu Kore-eda*, University of Illinois Press, Chicago 2023 (ebook).

⁴⁶ K. Sako, S. Falcus, *Introduction*, w: *Contemporary Narratives of Ageing...* dz. cyt., s. 3.

⁴⁷ Yayo Okano stwierdza, że *etyka troski opiera się na założeniu, że społeczeństwo stanowi spójną sieć ludzi znajdujących się w różnej sytuacji. Jedni posiadają władzę i przywileje, inni są piętnowani i pokrzywdzeni*. Y. Okano, dz. cyt., s. 96.

Krzysztof Loska

Profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, członek Rady Doskonałości Naukowej, redaktor naczelny serii „Horyzonty kina” wydawanej przez Universitas, współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Przewodzi badania z zakresu historii kina (ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii azjatyckich), postkolonializmu i kulturowych uwarunkowań tekstów filmowych. Kierował czterema projektami badawczymi finansowanymi ze środków Komitetu Badań Naukowych, Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego i Narodowego Centrum Nauki. Opublikował 170 artykułów naukowych oraz trzynaście monografii, m.in. *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Tózsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca: japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* (2022).

Professor of humanities at the Jagiellonian University, member of the Council for Scientific Excellence, and President of the Study of Art Committee at the Polish Academy of Sciences; co-founder of the Polish Society for Film and Media Studies, and editor-in-chief of the *Horyzonty kina* series published by Universitas. He has written 170 papers and dissertations on media, popular culture, film history,

postcolonialism, and Asian cinema, published in many academic journals and collective works. Principal investigator on several research projects funded by the Committee for Scientific Research, Ministry of Science and Higher Education, and National Science Centre Poland. He has published 13 books, including: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* [McLuhan's Legacy: Between Modernity and Postmodernity] (2001), *Tózsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* [Identity and Media: On Atom Egoyan's Cinema] (2006), *Poetyka filmu japońskiego* [Poetics of Japanese Cinema] (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna* [Kenji Mizoguchi and the Melodramatic Imagination] (2011), *Nowy film japoński* [New Japanese Cinema] (2013), *Postkolonialna Europa: etnoskapy współczesnego kina* [Postcolonial Europe: Ethnoscapes of Contemporary Cinema] (2016), and *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca: japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* [In the Shadow of the Empire of the Rising Sun: Japanese Colonialism and Film Culture in East Asia] (2022).

krzysztof.loska@uj.edu.pl

Bibliografia

- Allison, A.** (2013). *Precarious Japan*. Durham: Duke University Press.
- Allison, A.** (2017). Greeting the Dead: Managing Solitary Existence in Japan. *Social Text*, 35 (1), ss. 25–42.
- Améry, J.** (2007). *O starzeniu się: bunt i rezygnacja; Podnieść na siebie rękę: dyskurs o dobrowolnej śmierci* (tłum. B. Baran). Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- Baccque, A. de, Jousse, T.** (2015). Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida. *Discourse*, 37 (1–2), ss. 22–39.
- Beauvoir, S. de** (2011). *Starość* (tłum. Z. Styszyńska). Warszawa: Czarna Owca.
- Coates, J.** (2024). Ageing, Personhood and Care in Chie Hayakawa's „Plan 75” (2022). *Screen*, 65 (3), ss. 352–372.
- Connor, S.** (2004). Topologies: Michel Serres and the Shapes of Thought. *Anglistik*, 15, ss. 105–117.
- Danely, J.** (2022). *Fragile Resonance: Caring for Older Family Members in Japan and England*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ehrlich, L. C.** (2019). *The Films of Kore-eda Hirokazu: An Elemental Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Iles, T.** (2005). The Light of Life and Death: The Function of Cinematography and Lighting in Two Films by Kore-eda Hirokazu, *Asian Cinema*, 16 (1), ss. 205–219.
- Karatsu, R.** (2009). Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase. *Visual Anthropology*, 22, ss. 167–181.

- Kopka, A.** (2024). *Inne życia. Polityka i etyka żałoby w pismach Jacques'a Derridy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kosowska, E.** (2013). Melancholia kresu. W: A. Gomółka, M. Rygielska (red.), *Starość jako wyobrażenie kulturowe* (ss. 149–160). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Loska, K.** (2013). *Nowy film japoński*. Kraków: Universitas.
- Maurry, C.** (2023). Naomi Kawase's „The Mourning Forest”: The March of Bodies, the Spiritual Journey. W: C. Maurry, *The Sense of Place in Contemporary Cinema* (ss. 85–98). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Minois, G.** (1995). *Historia starości. Od antyku do renesansu* (tłum. M. Karczewska). Warszawa: Volumen.
- Mogi, K.** (2022). *Ikigai. Japońska sztuka szczęścia* (tłum. M. Maruszkin). Warszawa: Wielka Litera.
- Nakane, W.** (2021). Constructing an Intimate Sphere through Her Own Female Body: Naomi Kawase's Documentary Films. W: B. Ulfsdotter, A. Backman Rogers (red.), *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics* (ss. 171–185). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Odagiri, T.** (2019). Kawase Naomi's Introspective Style: Aesthetic Surfaces of World Cinema. *Positions: Asia Critique*, 27 (2), ss. 365–390.
- Okano, Y.** (2016). Why Has the Ethics of Care Become an Issue of Global Concern?. *International Journal of Japanese Sociology*, 25, ss. 85–99.
- Otani, J.** (2020). Kodokushi (Dying Alone): Japanese Perspectives. W: S. Steele, G. Caswell (red.), *Exploring Issues of Care, Dying and the End of Life* (ss. 107–109). Leiden: Brill.
- Paletz, G. M., Saito, A.** (2003). The Halfway House of Memory: An Interview with Hirokazu Kore-eda. *CineAction*, (60), ss. 52–59.
- Pitrus, A.** (2010). Hirokazu Koreeda. Wszystko, co utracone. W: A. Helman, A. Kamrowska, (red.), *Autorzy kina azjatyckiego* (ss. 127–145). Kraków: Rabid.
- Pitt, J. L.** (2025). Botanical Regeneration: Fire and Disturbance Ecology in the Films of Yanagimachi Mitsuo and Kawase Naomi. W: J. L. Pitt, *Botanical Imagination: Rethinking Plants in Modern Japan* (ss. 115–148). Ithaca: Cornell University Press.
- Podsiadło, M.** (2013). *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Przybylski, R.** (2008). *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Sako, K., Falcus, S.** (2022). Care, Generations and Reciprocity in Children's Picture-books in Japan. W: K. Sako, S. Falcus (red.), *Contemporary Narratives of Ageing, Illness, Care* (ss. 181–195). New York: Routledge.
- Sako, K., Falcus, S.** (2022). Introduction. W: K. Sako, S. Falcus (red.), *Contemporary Narratives of Ageing, Illness, Care* (ss. 1–18). New York: Routledge.
- Schafer, R. M.** (2025). *Strojenie świata* (tłum. K. Marciniak). Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
- Schoneveld, E.** (2022). Biographies of Loss: The Cinematic Melancholy of Kawase Naomi. W: D. Desser (red.), *A Companion to Japanese Cinema* (ss. 185–202). Chichester: Wiley.
- Serkowska, H.** (2018). *Co z tą starością? O starości i chorobie w europejskiej literaturze i filmie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.

- Sevilla, A. L.** (2017). *Watsuji Tetsurō's Global Ethics of Emptiness: A Contemporary Look at a Modern Japanese Philosopher*. London: Palgrave Macmillan.
- Sontag, S.** (1999). *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafora* (tłum. J. Anders). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Statistics Bureau of Japan** (2026). Population by Age Group and Indices of Age Structure. *Japan Statistical Yearbook*. <https://www.stat.go.jp/english/data/nenkan/75nenkan/1431-02.html>
- Washida, K.** (2015). *Oi no kūhaku*. Tokio: Iwanami Shoten.
- Wasylak, K.** (2016). *Isolation, Old Age, and a Post-modern Family in Naomi Kawase's „Sweet Bean” and Hayao Miyazaki's „Howl's Moving Castle”*. Academia.edu. <https://www.academia.edu/31134015/>
- Yamada, M.** (2023). *Hirokazu Kore-eda*. Chicago: University of Illinois Press.



Żłodziejaski, reż. Hirokazu Koreeda (2018)