Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Krzysztof Loska
Uniwersytet Jagielloński

OBLICZA NOWOCZESNOŚCI – FILM JAPOŃSKI I LITERATURA

Kinematografia japońska od chwili narodzin była związana z literaturą piękną i dramatem. We wczesnym okresie wykorzystywano popularne sztuki teatralne, prezentowano skrócone wersje przedstawień scenicznych, spośród których największym powodzeniem cieszyły się opowieści o nieszczęśliwej miłości i kobietach upadłych, o czym przekonują liczne adaptacje *Kukułki* (*Hototogisu*) Roki Tokutomiego oraz *Mojego grzechu* (*Ono ga tsumi*) Yūhō Kikuchiego. Pierwszy z utworów podejmuje jeden z kluczowych tematów początku ubiegłego stulecia, a mianowicie konsekwencji przemian kulturowych wywołanych procesem modernizacji oraz ich wpływu na życie codzienne zwykłych ludzi. Konflikt wartości i spór między tradycją a nowoczesnością został wpisany w schemat klasycznego melodramatu o nieszczęśliwym małżeństwie[1]. *Mój grzech* jest również romantyczną opowieścią z wyraźnie zaznaczonym tłem społecznym, tym razem o młodej kobiecie ze wsi i studencie z wielkiego miasta, który uwodzi dziewczynę. W warstwie fabularnej wszystko podporządkowane jest motywowi cierpienia kobiecego, konieczności poświęcenia się i wyrzeczenia[2].

Na początku ubiegłego stulecia kino japońskie nie było przykładem sztuki autonomicznej, ale specyficznym przedłużeniem teatru, z udziałem aktorów sce-

[1] W latach 1909–1920 dziewięciokrotnie przenoszono na ekran powieść Roki Tokotumiego (1868–1927) *Kukułka*, a w zasadzie jej sceniczną wersję przygotowaną na użytek teatru *shinpa*. Na uwagę zasługuje film Shisetsu Iwafuji z 1909 roku, w którym po raz pierwszy posłużono się retrospekcją.

[2] Filmowa wersja powieści Yūhō Kikuchiego (1870–1947) *Mój grzech*, przedstawiona przez Kichizo Chibę w 1908 roku, uchodzi za jeden z pierwszych przykładów nurtu *bungei eiga* – adaptacji dzieł literackich. Por. K.I. McDonald, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, New York 2000, s. 4–7.

© for this edition by CNS

nicznych i muzyków, rozbudowanym dialogiem i narracją, gdyż filmy wyświetlano z udziałem *kowairo* (osób mówiących dialogi), *benshi* (komentatora) i *narimono* (akompaniatorów, grających zwykle na flecie i shamisenie). Proces modernizacji sztuki filmowej, czyli stopniowego uniezależniania się od form teatralnych, zaczął się po I wojnie światowej za sprawą ruchu *jun'eigageki undō* („czystego filmu"), którego rzecznikiem był teoretyk Norimasa Kaeriyama (1893–1964), podkreślający w swoich tekstach konieczność porzucenia konwencji scenicznych oraz wprowadzenia montażu i większej ilości napisów[3].

Głównym współpracownikiem i scenarzystą nowego ruchu został Jun'ichirō Tanizaki (1886–1965), jeden z najwybitniejszych pisarzy XX wieku[4]. W 1917 roku ukazał się jego esej *Teraźniejszość i przyszłość filmu* (*Katsudō shashin no genzai to shōrai*), w którym autor rozważał naturę nowego medium, wskazywał na jego odmienność od sztuki teatralnej, a nawet wyższość nad nią, przede wszystkim ze względu na możliwości przedstawiania nie tylko tego, co realistyczne, ale i tego, co fantastyczne, oraz na niezależność od przestrzeni scenicznej. Japoński pisarz zastanawiał się również nad problematyką adaptacji dzieł literackich, wykorzystaniem zarówno klasycznych utworów (*Heike monogatari*), jak i nowoczesnej prozy (powieści Kyōki Izumiego). Zwracał uwagę na rolę światła, możliwość wydobycia szczegółu, znaczenie zbliżeń, rozważał nawet wprowadzenie filmu barwnego i dźwiękowego (choć uważał, że oba wynalazki są niepożądanym dodatkiem, który osłabi wymowę dzieła).

Możemy zauważyć, że szczególne znaczenie dla rozwoju kinematografii japońskiej miały ekranizacje literatury współczesnej, w których pierwszoplanową rolę odgrywał problem nieciągłości kulturowej związanej z procesem modernizacji oraz poczuciem straty, tęsknoty za utraconą przeszłością. Filmy były odzwierciedleniem dylematów nowoczesności, sposobem reinterpretacji tradycji oraz próbą odbudowania tożsamości narodowej. Patrząc z perspektywy historycznej, możemy wyróżnić trzy fazy w rozwoju adaptacji (*eiga-ka*), będące wynikiem kulturowych i społecznych uwarunkowań, a także zmian w systemie produkcji.

Pierwsza, związana z ekranizacjami klasycznych dzieł literackich, była wyrazem dominującej tendencji w polityce kulturalnej państwa w latach trzydziestych i współgrała z ideologicznym przesłaniem powrotu do źródeł. Zasadniczym celem było odrodzenie tradycji estetycznej, ducha narodowego, poszukiwanie esencjalnych cech japońskości oraz zdefiniowanie tożsamości zbiorowej. Niebagatelne znaczenie przypisywano wierności wobec pierwowzoru, toteż zwracano uwagę raczej na treść niż formę przekazu. Popularność adaptacji filmowych w tym okresie wią-

[3] Na temat narodzin kinematografii japońskiej szerzej piszę w artykule *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy" 2007, nr 59, s. 59–66.

[4] Znakomitą książkę na temat „ruchu czystego filmu", a tym samym początków kinematografii japońskiej, napisała Joanne Bernardi (*Writing in Light: Silent Scenario and Japanese Pure Film Movement*, Detroit 2001).

© for this edition by CNS

zała się z rodzącym się nacjonalizmem, wykorzystywaniem kina jako narzędzia propagowania określonych wartości etycznych i estetycznych, a także ustalaniem właściwego kanonu literackiego. Przekonujemy się, że ważną funkcję pełnił kontekst historyczny i polityczny, związek zaś między dyskursem artystycznym a ideologicznym był widoczny również na innych płaszczyznach, ujawniając napięcie między tradycją a współczesnością[5].

Nowy impuls przyniosły lata pięćdziesiąte, a więc okres świetności japońskiej kinematografii, jej międzynarodowych sukcesów, zapoczątkowanych *Rashomonem* (1950) Akiry Kurosawy (na podstawie opowiadań Ryūnosuke Akutagawy), a potwierdzony nagrodami dla filmów Kenji Mizoguchiego. W tym czasie pierwszoplanową rolę ogrywały adaptacje utworów społecznie zaangażowanych, podejmujących problematykę emancypacji oraz losu kobiet w powojennej rzeczywistości, czego najlepszym przykładem są ekranizacje prozy Fumiko Hayashi (1903–1951). Trzecia faza rozwoju nastąpiła w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wówczas to twórcy nowofalowi podjęli próbę krytycznego spojrzenia na utwory przenoszone na ekran w okresie przedwojennym, co wiązało się z przejściem od tematyki społecznej ku egzystencjalnej. Pojawiły się wówczas reinterpretacje klasycznych powieści Natsume Sōsekiego, Jun'ichirō Tanizakiego, sztuk teatralnych Monzaemona Chikamatsu dokonane przez Kaneto Shindō, Yasuzo Masumurę czy Kona Ichikawę.

Od lat trzydziestych szczególnym powodzeniem cieszyły się adaptacje prozy Yasunariego Kawabaty (1899–1972) oraz Jun'ichirō Tanizakiego, wyrastające z ruchu *junbungaku* („czysta literatura"), krytycznie nastawionego do kultury masowej. Ich utwory były przykładem modernizmu, odzwierciedleniem nowych tendencji oraz wnikliwym spojrzeniem na proces przemian społecznych i gospodarczych. Dlatego też obu autorom zamierzam poświęcić nieco więcej uwagi, nie tylko ze względu na ich pozycję w historii literatury, ale i znaczenie dla rozwoju kinematografii japońskiej, gdyż to z ich powieści i opowiadań reżyserzy przejęli pewien wizerunek kobiecości (z jednej strony niewinnej i doskonałej, z drugiej zaś zmysłowej i demonicznej).

Tancerka z Izu (*Izu no odoriko*), napisana przez Kawabatę w 1926 roku, była wielokrotnie przenoszona na ekran, ale za najwybitniejszą uchodzi wersja wyreżyserowana przez Heinosuke Gosho (1902–1981) w 1933 roku. W warstwie fabularnej mamy opowieść o nieszczęśliwej miłości młodego studenta do trzynastoletniej tancerki, ale rzeczywistym tematem jest poszukiwanie ideału, a także własnej tożsamości, gdyż autor pierwowzoru literackiego posługuje się pierwszoosobową narracją w formie wspomnień głównego bohatera, wracającego myślami do wydarzeń

[5] Na rolę wymiaru ideologicznego zwracał uwagę Eric Cazdyn w książce *The Flesh of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Durham 2002, s. 93–101. O wpływie nacjonalizmu na kinematografię japońską lat 30. i 40. zob. K. Loska, *Tożsamość narodowa i nacjonalizm w kinie japońskim*, „Kwartalnik Filmowy" 2008, nr 62–63, s. 81–90.

© for this edition by CNS

z przeszłości. Dziewczyna o niezwykłej urodzie była dla niego uosobieniem piękna niedostępnego, czystego i absolutnego, którego nie można posiąść na własność. Światem przedstawionym nie rządzi jednak uczucie, ale pieniądze i sukces ekonomiczny, gdyż melodramat łączy się z opowieścią o zemście i intrydze, w którą przypadkowo zostaje wplątany młody człowiek. Sceny idylliczne przeplatają się z komicznymi i tragicznymi, jednak w finale przeważa tonacja sentymentalna, gdyż rozstanie jest nieuchronne – bohater musi opuścić wioskę i wrócić do miasta, ukochana zaś wyjść za mąż za innego. Reżyser podkreśla cierpienie młodej dziewczyny, potęguje nastrój zagubienia i rozpaczy, posługuje się zbliżeniami w celu podkreślenia emocji[6].

W 1935 roku Yasujirō Shimazu (1897–1945) przystąpił do adaptacji utworu Tanizakiego. Wybitny pisarz w młodości z entuzjazmem odnosił się do sztuki filmowej, napisał nawet kilka scenariuszy, jednak z upływem czasu okazywał coraz większą niechęć do kina[7]. Nowela *Shunkinshō* została napisana, podobnie jak *Tancerka z Izu*, z wykorzystaniem pierwszoosobowego narratora opowiadającego o wydarzeniach z przeszłości, który próbuje zrekonstruować historię słynnej mistrzyni gry na koto oraz jej kochanka. Wiemy, że Shunkin urodziła się w zamożnej rodzinie mieszczańskiej, w wieku ośmiu lat straciła wzrok, ale obdarzona została niezwykłym talentem muzycznym. Była dzieckiem rozkapryszonym, wykorzystującym swą uprzywilejowaną pozycję, jej postępowanie zaś cechowało perwersyjne okrucieństwo.

Możemy zauważyć, że kobiety w utworach Tanizakiego wyróżniały się niezwykłą urodą, ale żyły poza dobrem i złem, tradycyjną moralnością, przekraczały normy społeczne, jak Mitsuko w *Manji* i Naomi w *Miłości szaleńca* (*Chijin no ai*). To mężczyźni byli słabszą płcią, zdominowani i całkowicie podporządkowani swym kochankom, jak Sasuke, który jest pomocnikiem i przewodnikiem Shunkin, gotowym na spełnianie jej najskrytszych pragnień, później uczniem, a wreszcie kochankiem. Jego oddanie jest bezgraniczne – gra na shamisenie z zamkniętymi oczami, by zrozumieć psychikę niewidomej dziewczyny, wreszcie dokonuje samookaleczenia, wykłuwa sobie oczy, dzięki czemu zyskuje „możliwość widzenia świata wewnętrznego i zamieszka[nia] w tym samym świecie mroku, w którym żyła jego pani”[8]. Po śmierci ukochanej „stworzył Shunkin zupełnie inną od tej, jaką była rzeczywiście, i chyba zawsze widział w swej wyobraźni jej postać coraz żywszą

[6] Wnikliwe odczytanie *Tancerki z Izu* przedstawił Arthur Nolletti w książce *The Cinema of Gosho Heinosuke: Laughter through Tears*, Bloomington 2005, s. 43–62.

[7] Najciekawsze scenariusze Tanizakiego powstały na podstawie utworów innych autorów: *Pożądliwość żmii* (*Jasei no in*, 1921) była adaptacją opowiadania Akinariego Uedy (1734–1809) ze zbioru *Po deszczu, przy księżycu* (*Ugetsu monogatari*), *Piaski Katsushiki* (*Katsushika sunago*, 1920) powstały zaś na motywach powieści Kyōki Izumiego.

[8] M. Melanowicz, *Jun'ichirō Tanizaki – od groteski do magicznego kręgu klasycznego piękna kobiet*, [w:] *Japońskie narracje*, Kraków 2004, s. 84.

© for this edition by CNS

i piękniejszą”[9]. Kult piękna i fascynacja kobiecością wiążą się nie tylko z idealizacją obiektu miłości, który przechowywany jest w pamięci, ale i cierpieniem, stąd decyzja bohatera o odebraniu sobie wzroku po tym, jak ukochana została oszpecona (nieznajomy zakradł się nocą do jej pokoju i wylał wrzątek na twarz). Piękno jest siłą destrukcyjną, zabójczą zarówno dla tych, którzy je podziwiają, jak i będących jego ucieleśnieniem.

W wersji Yasujirō Shimazu, jednego z najwybitniejszych twórców gatunku *shomin-geki*, zmieniono tytuł opowieści na *Okoto i Sasuke* (*Okoto to Sasuke*), zachowano jednak treść noweli, rezygnując ze szczególnej formy narracji perspektywicznej, wielopłaszczyznowej, w której przeplatają się różne głosy. Zamiast tego historię Shunkin oglądamy zgodnie z porządkiem chronologicznym, z naciskiem na przyczynowo-skutkowy łańcuch wydarzeń, bez szczególnego eksponowania zmysłowego, erotycznego wymiar opowieści. Odmienną strategię prezentacji materiału literackiego zastosował Kaneto Shindō w filmie *Sanka* (1972). Reżyser sam wcielił się postać narratora i autora zarazem, próbując zdobyć wiarygodne informacje na temat losów Shunkin. Chcąc poznać źródła legendy, rozmawia z pracownikiem cmentarza, dociera do starej służącej, jednak z ich relacji wyłania się niejednoznaczny obraz rzeczywistości, gdyż świadkowie wydają się niezbyt wiarygodni. Twórca zestawia ze sobą sprzeczne wersje wydarzeń, nie przedstawia fabuły w sposób wierny, ale wybiera tylko niektóre wątki, jedne rozbudowuje, inne pomija, a także wprowadza nowe (np. scenę porodu czy ujęcia przedstawiające parę bohaterów pogrążonych w miłosnej ekstazie i podglądanych przez służącą). Wszystkie zabiegi formalne służą zbudowaniu krytycznego dystansu wobec opowiadanej historii, podważeniu systemu oczekiwań i konwencji gatunkowych[10].

Motyw poszukiwania piękna doskonałego wiąże się u Tanizakiego z tematyką erotyczną, toteż do jego utworów z upodobaniem sięgali twórcy nowofalowi, zwłaszcza ci, którzy przedkładali estetyzm nad zaangażowanie społeczne. Serię znakomitych adaptacji rozpoczął Kon Ichikawa (1915–2008), przenosząc na ekran *Klucz* (*Kagi*, 1959) – utwór, w którym problematyka seksualna splata się z egzystencjalną, jako że opowiada o procesie starzenia się i umierania. Powieść została napisana w formie dziennika, czy raczej dwóch wzajemnie uzupełniających się dzienników, prowadzonych przez męża i żonę, posługujących się różnymi systemami zapisu znaków. Tanizaki umiejętnie manipuluje punktami widzenia, prowadzi narrację perspektywiczną, przez co każde wydarzenie poznajemy z innej strony, otrzymujemy sprzeczne wersje faktów. Mimo że dziennik prowadzony jest w ta-

[9] J. Tanizaki, *Shunkinshō, czyli rozmyślania nad życiem Wiosennej Harfy*, [w:] *Dwie opowieści o miłości okrutnej*, Warszawa 1971, s. 113.

[10] Podobną strategią posłużył się również Tatsumi Nishikawa w nowofalowej ekranizacji *Tancerki z Izu* (1963), w której wprowadził współczesną ramę czasową, wykorzystując w tym celu czarno-białą taśmę, z kolei wspomnienia starzejącego się profesora uniwersytetu zostały przedstawione w kolorze.

© for this edition by CNS

jemnicy przed współmałżonkiem, to jednak z wyraźną nadzieją, że druga strona przeczyta zawartość i przekona się o skrywanych pragnieniach, namiętnościach. Wszystko jest tu grą pozorów, budowaniem iluzji i zwodzeniem zmysłów, by – może po raz ostatni – obudzić w sobie pożądanie.

Ichikawa, dokonując przekładu na język obrazów, musiał zrezygnować z formy dziennika, ale w zamian zaproponował grę na innym poziomie, wykorzystał modernistyczne strategie przedstawiania, sygnalizując ironiczny dystans już w pierwszej scenie, kiedy to młody lekarz, Kimura (Tatsuya Nakadai) mówi o nieuchronnym procesie starzenia się i umierania organizmów, zwracając się bezpośrednio do widza. W następnych ujęciach, przedstawiających wizyty dwojga pacjentów w gabinecie, reżyser wprowadza częste zmiany punków widzenia, paralelizmy i stop klatki, przez co wywołuje wrażenie obcości. Czwórkę bohaterów – Kenmotsu, jego żonę Ikuko, córkę Toshiko oraz Kimurę – poznajemy przy wspólnym posiłku, gdyż pacjenci z sekwencji początkowej okazują się rodzicami narzeczonej lekarza. Kamera obserwuje wszystko z oddali, zachowuje kliniczny dystans, gdyż zasadniczym celem jest stworzenie satyrycznego portretu rodziny w fazie rozkładu, a zarazem krytyka współczesnej cywilizacji. Starzejący się mężczyzna popycha młodszego w ramiona żony, by wzbudzić nie tyle zazdrość, ile pożądanie. W przewrotny sposób udaje mu się przeprowadzić cały plan, jednak niebawem umiera, pozostali przy życiu zaś tworzą *ménage à trois*. Ichikawa mówił, iż nie planował filmu o perwersjach seksualnych, ale o ludzkiej próżności i poczuciu pustki, o konflikcie między duszą a popędami[11]. Może dlatego wprowadził do świata przedstawionego postać służącej, której nie było w pierwowzorze literackim, przydzielając jej funkcję instancji autorskiej, osądzającej wydarzenia i ludzi. Do niej należy ostatni gest, to ona poda wszystkim truciznę, a nawet przyzna się do winy, choć policja nie da wiary jej zeznaniom, przyjmując, iż popełnili samobójstwo z rozpaczy.

Groteskowe przerysowanie rzeczywistości, elementy poetyki absurdu oraz perwersyjne historie miłosne znajdziemy w innych adaptacjach prozy Tanizakiego, zwłaszcza w filmach Yasuzo Masumury (1924–1986). *Tatuaż* (*Irezumi*, 1966) opowiada o młodej kobiecie, uprowadzonej i zmuszonej do rozpusty, a następnie sprzedanej do domu gejsz. Zmiana w jej osobowości dokonuje się pod wpływem tatuażu wymalowanego na jej plecach przez Siekichiego, artystę obsesyjnie poszukującego doskonałego ciała. „Tatuując pająka na nieskazitelnie pięknych plecach dziewczyny, zadając jej w ten sposób cierpienia, powoduje przemianę naiwnej i niewinnej istoty w okrutną kobietę", zadającą ból wszystkim, z którymi jest związana[12]. W finale sama jednak pada ofiarą tego, który przebudził w niej zmysłowego demona. W pierwowzorze literackim mieliśmy historię pogoni za absolutnym pięknem, wpisaną w opowieść o mężczyźnie zniewolonym przez własne pragnienia, całkowicie

[11] J. Mellen, *Interview with Kon Ichikawa*, [w:] *Kon Ichikawa*, red. J. Quandt, Toronto 2001, s. 71.

[12] M. Melanowicz, *Tanizaki – japoński most snów*, Warszawa 1994, s. 43.

© for this edition by CNS

oddanym swym obsesjom, ale w filmowej adaptacji jego postać została zepchnięta na dalszy plan.

Perwersyjna natura związków między mężczyznami i kobietami, opartych na sadomasochistycznych relacjach, pojawiła się we wcześniejszym filmie Masumury. *Manji* (1964) podejmuje temat cudzołóstwa, przy czym nie chodzi wyłącznie o problem niewierności małżeńskiej, jakiej dopuszczają się bohaterowie, ale o znacznie głębszą zdradę, nie tylko wobec drugiego człowieka, ale również samego siebie, gdyż wszystkie poczynania czwórki bohaterów są wynikiem autodestrukcyjnych skłonności, utraty instynktu samozachowawczego, są aktem rozpaczy i beznadziejną próbą zaspokojenia pożądania za cenę własnego unicestwienia.

Tanizaki opowiada historię Sonoko Kakiuchi (Kyōko Kishida), żony prawnika z Osaki, która przyjaźni się z Mitsuko (Ayako Wakao), studentką malarstwa. Niebawem ich przyjaźń przekształca się we wzajemną fascynację. Homoerotyczny związek zakłóca pojawienie się Eijirō, zakochanego w pięknej i zmysłowej Mitsuko, oraz ingerencja męża, który również uległ jej czarowi. „W ten sposób powstał nowy, bardzo skomplikowany emocjonalny układ, żaden z uczestników tego układu nie mógł uczynić samodzielnego ruchu", toteż jedynym rozwiązaniem była samobójcza śmierć[13]. Przypadkowy zbieg okoliczności sprawił, że życie udało się zachować Sonoko, narratorce owej niezwykłej historii stopniowego staczania się w otchłań przepaści. Autor przekonuje, że uleganie miłosnym obsesjom i pójście za głosem pożądania musi doprowadzić wszystkich do zguby. Zwycięstwo zasady przyjemności jest więc równoznaczne z poddaniem się popędowi śmierci.

Bohaterowie Tanizakiego nie są w stanie zapanować nad instynktami, podporządkowują się niszczycielskiej sile uczucia, nad którym nie mają kontroli, zatracają się w miłosnym szale, odrzucając przy tym zasady moralne i normy społeczne. Człowiek stoi na krawędzi przepaści – wydaje się przekonywać autor – pogrążony w głębokim kryzysie duchowym, całkowicie zagubiony. Piękno nie niesie już z sobą ocalenia, jest bowiem siłą niszczycielską, prowadzi do nieuchronnej katastrofy[14]. Może dlatego wybitny pisarz w późniejszym okresie twórczości odszedł od erotycznej tematyki, porzucił postaci demonicznych kobiet i wykonał zwrot w stronę tradycji, przyjmując nostalgiczną postawę, wyrażającą tęsknotę za wartościami, które przeminęły. Przykładem zmiany perspektywy jest najgłośniejsza z jego powojennych powieści Sasameyuki, pisana w latach 1943–1948, trzykrotnie przenoszona na ekran[15]. Dwie pierwsze ekranizacje (Yutaki Abe z 1950 i Kōji Shimy z 1959 roku) były całkowicie nieudane, dopiero wersja Kona Ichikawy została uwieńczona powodzeniem.

---

[13] M. Melanowicz, *Jun'ichirō Tanizaki*, s. 78.

[14] Temat obsesyjnego poszukiwania ideału, fascynacji kobiecą urodą, zmysłowym pięknem ciała, a przy tym sadomasochistyczny charakter więzi łączącej kochanków powraca w kolejnym filmie Masumury (z 1967 roku); jego scenariusz powstał na podstawie noweli Tanizakiego *Miłość szaleńca* (*Chijin no ai*), której bohaterka była prototypem *modan gāru* („nowoczesnej dziewczyny").

[15] Powieść ukazała się w angielskim przekładzie jako *Siostry Makioka*, jednak tytuł oryginalny można przetłumaczyć jako „drobny śnieg".

© for this edition by CNS

Tanizaki opisuje pięć lat z życia sióstr Makioka, pochodzących ze starej kupieckiej rodziny z Osaki. Autor wprowadza swoje bohaterki już w pierwszej scenie, kiedy to poznajemy Sachiko, Taeko i Yukiko. Nie ma tylko Tsuruki, która przeniosła się do Tokio. Dwie starsze siostry są zamężne i pragną znaleźć narzeczonego dla młodszej Yukiko, najbardziej tradycyjnej i małomównej, niezbyt aktywnej, choć delikatnej i wrażliwej, poddającej się biegowi wydarzeń. Wszystko skupia się wokół pięciu spotkań matrymonialnych (*miai*), podczas których potencjalni małżonkowie poznają się ze sobą. „W postaci Yukiko Tanizaki zsumował wszystkie chyba zalety idealnej piękności japońskiej, kobiety raczej szczupłej, wręcz filigranowej, najlepiej wyglądającej w kimonie, a co najważniejsze doskonale wyszkolonej w dobrych obyczajach i umiejętności panowania nad swymi emocjami i odruchami, a przy tym czystej fizycznie i duchowo jak kwiat wiśni”[16].

Jej przeciwieństwem jest najmłodsza z sióstr, Taeko, będąca przykładem nowoczesnej dziewczyny, marzącej o samodzielności, zdobyciu wykształcenia i znalezieniu pracy oraz małżeństwie z miłości. Jej upór i niezależność przysporzą rodzinie najwięcej problemów. Wszystkie siostry pielęgnują jednak tradycję, spotykają się na rodzinnych uroczystościach, potrafią grać na *koto*, chodzą na spektakle teatru *bunraku*, mają dobry smak, wrodzony wdzięk i nieprzeciętną urodę (choć ta jest wynikiem męskiego spojrzenia, oceniającego ich zalety). Ich życie codzienne nie jest pozbawione trosk, dotykają je nieszczęścia i choroby, muszą stawić czoło klęskom żywiołowym (powódź w Kobe czy tajfun w Tokio), w tle zaś rozwija się konflikt z Chinami, narasta militaryzm i nastroje nacjonalistyczne. Mimo że zbliża się wojna światowa, to wydaje się, że ich życie toczy się w innym świecie, do którego nie docierają polityczne zawieruchy, biegnie ono zgodnie z ustalonym rytmem, ucieleśniając estetyczne wzorce z przeszłości.

Epickie rozmiary powieści musiały zostać ograniczone, toteż Ichikawa sprowadził wydarzenia fabularne do jednego roku, pominął wiele dramatycznych epizodów (jak ciążę Taeko i śmierć dziecka), ale zachował wszystkie formalne spotkania przedmałżeńskie, przeplatając je z historią Taeko, opowiedzianą w formie retrospekcji, wyraźnie oddzielonych od głównego wątku fabularnego, bo fotografowanych w czerni i bieli, co podkreśla nostalgiczną perspektywę dominującą w sposobie przedstawiania. Z nich dowiadujemy się, że dziewczyna wywołała skandal, uciekła z synem jubilera, a następnie została zmuszona do powrotu, choć nadal potajemnie spotykała się z ukochanym. Film rozpoczyna przepiękne ujęcie krajobrazu, po czym reżyser w krótkich zbliżeniach pokazuje bohaterki dramatu. Na drugim planie znajdują się mężczyźni, podporządkowani kobietom, gdyż Tatsuo i Teinosuke, mężowie starszych sióstr, przyjęli nazwiska rodowe żon, zostali adoptowani (*yoshi*), stąd swoisty masochizm męskich postaci[17].

[16] M. Melanowicz, *Jun'ichirō Tanizaki*, s. 108.

[17] Na temat procesu adaptacji filmowej powieści Tanizakiego pisze Kathe Geist w tekście *Adapting 'The Makioka Sisters'*, [w:] *Word and Image in Japanese Film*, red. D. Washburn, C. Cavanaugh, New York 2000, s. 108–125.

© for this edition by CNS

Film możemy uznać za hołd złożony tradycji estetycznej klasycznego kina japońskiego, a zwłaszcza twórczości Ozu, co widać w sposobie wykorzystania architektury domu – z jego modularyzmem, przesuwnymi drzwiami, parawanami, matami rozłożonymi na podłogach – organizacji przestrzeni (z naruszeniem zasady 180 stopni), kompozycji kadru, montażu i eliptycznej narracji[18]. Ichikawa, podobnie jak Tanizaki, akcentuje przelotność rzeczy, eksponuje piękno krajobrazu, symboliczną rolę kwitnących wiśni i jesiennych liści, podkreśla cykliczność pór roku, które wyznaczają rytm narracji. Estetyzm i piękno nie mają demonicznego charakteru, nie zniewalają, nie pozbawiają zmysłów, ale są sposobem ucieczki od współczesnego świata, próbą powstrzymania zmian i zachowania ideałów przeszłości.

Portrety kobiet niezależnych, szukających własnego miejsca w świecie, zmagających się z patriarchalnymi strukturami społecznymi, tradycyjną moralnością i zasadami, próbujących spełnić swe marzenia znajdziemy w filmach Kenjiego Mizoguchiego (1898–1956) z początku lat pięćdziesiątych, w których melodramatyczne struktury fabularne łączyły się z krytycznym spojrzeniem na powojenną rzeczywistość i stosunki międzyludzkie: *Przeznaczenie pani Yuki* (*Yuki fujin ezu*, 1950), *Pani Oyu* (*Oyū sama*, 1951), *Pani na Musashino* (*Musashino fujin*, 1951), *Życie Oharu* (*Saikaku ichidai onna*, 1952). Nie ma w nich jeszcze miejsca na wizerunki demonicznych piękności, które uwodzą mężczyzn i prowadzą ich do zguby, ani erotycznej atmosfery, jaką znamy z utworów nowofalowych.

Tytułowa bohaterka pierwszego z filmów, nakręconego na podstawie opowiadania Seiichi Funabashiego (1904–1976), jest kobietą niezwykłej urody, zubożałą dziedziczką arystokratycznego rodu, związaną z niekochanym przez siebie mężczyzną, brutalnym i prymitywnym, który traktuje ją jak niewolnicę i zdradza z inną. Ucieczką od szarej rzeczywistości są dla niej są rozmowy z sąsiadem, muzykiem grającym na *koto*, który podziwia ją skrycie i darzy platonicznym uczuciem. Kobieta nie jest jednak skłonna do buntu, nie potrafi opuścić męża, dlatego wybiera samobójstwo. Osobowość głównej bohaterki ukształtowana została przez wielowiekową tradycję nakazującą uległość wobec mężczyzn oraz znoszenie z pokorą zniewag ze strony tych, którym winna jest posłuszeństwo. Na słowa jedynego przyjaciela: „Musisz przeciwstawić się temu wszystkiemu. Jesteś istotą ludzką. Powinnaś nauczyć się żyć jak człowiek", odpowiada jedynie: „Każesz mi zrobić coś, czego nie mogę uczynić".

Melodramatyczna opowieść o nieszczęśliwej miłości, rezygnacji ze szczęścia przez wzgląd na obowiązek wobec rodziny, została przedstawiona w sposób szczególny, nie tylko za sprawą obecności ujęć sekwencyjnych, płynnych ruchów kamery oraz kompozycji plastycznej kadru, powstałej wskutek wykorzystania zasłon, parawanów, przesuwnych drzwi i ścian, ale dzięki wprowadzeniu jeszcze jednej osoby dramatu, a właściwie świadka, służącej Hamako (Yoshiko Kuga). To z jej punktu

[18] Na podobieństwo między filmem Ichikawy a twórczością Ozu zwrócił uwagę David Desser w artykule *Space and Narrative in „The Makioka Sisters"*, [w:] *Kon Ichikawa*, s. 377.

© for this edition by CNS

widzenia oglądamy część wydarzeń, także tych najbardziej intymnych, erotycznych zbliżeń małżonków, ale i powolnego staczania się bohaterki w otchłań rozpaczy, przez co obraz rzeczywistości ulega subiektywizacji, a wszystko zostaje naznaczone emocjami.

W pierwszych scenach Mizoguchi posługuje się narracją perspektywiczną, choć stosuje ją niekonsekwentnie, mistrzowskim zaś przykładem stylu autora będzie finałowa sekwencja, zakończona samobójczą śmiercią kobiety, która nie potrafiła zaakceptować wartości narzuconych przez społeczeństwo konsumpcyjne ani znaleźć swoich w otaczającym ją świecie. Scena rozpoczyna się zbliżeniem twarzy Yuki (Michiyo Kogure), ubranej w świąteczne kimono, jakby wybierała się w daleką podróż. Widzimy, jak idzie drogą we mgle, prowadzącą wzdłuż malowniczego jeziora. Wreszcie dociera do pobliskiego zajazdu, siada przy pustym stoliku, zamawia herbatę. Na chwilę tracimy ją z oczu i podążamy za kelnerem, a gdy wracamy na miejsce, dostrzegamy puste krzesło. Kamera rusza na poszukiwanie kobiety, zbliża się do jeziora, sugerując jedyne możliwe rozwiązanie, a po chwili nie mamy już wątpliwości – bohaterka popełniła samobójstwo.

Ulotność rzeczy oraz poczucie straty to motywy przewodnie filmu *Pani Oyu*, którego scenariusz powstał na podstawie noweli *Ashikari* Jun'ichirō Tanizakiego. Zgodnie ze stosowaną przez siebie strategią pisarz wprowadził postać pierwszoosobowego narratora, który podczas samotnej wycieczki spotyka nieznajomego. Ten opowiada mu historię pięknej kobiety, która przed laty żyła w okolicy. Wielogłosowa, polifoniczna narracja pierwowzoru literackiego musiała zostać uproszczona. Nie mamy więc łańcucha zapośredniczonych relacji, nostalgiczna zaś tonacja całości została wytworzona za pomocą środków czysto wizualnych, bez wprowadzania zewnętrznych ram czasowych. Tytułowa bohaterka była ucieleśnieniem piękna doskonałego i niedostępnego zarazem, toteż życie zakochanego w niej mężczyzny ukształtowane zostało przez tęsknotę za ideałem.

W warstwie fabularnej reżyser przywołał schemat romantycznych opowieści o nieszczęśliwej miłości. Shinnosuke (Yūji Hori), nie mogąc poślubić Oyu (Kinuyo Tanaka), postanawia ożenić się z jej siostrą Oshizu (Nobuko Otowa), która darzy go nieodwzajemnionym uczuciem. Gdy ta umiera w połogu, postanawia opuścić posiadłość i zostawić nowo narodzone dziecko krewnym (w noweli Tanizakiego syn okaże się owym nieznajomym, który opowiedział narratorowi skomplikowaną historię). Mizoguchi skupia się na kilku zaledwie epizodach, a zwłaszcza spotkaniach zakochanej pary. Bohaterowie poznają się na oficjalnej ceremonii herbacianej, później spotykają się podczas występu Oyu. Pierwsza sekwencja filmowana była w planach pełnych i średnich, druga zaś z wykorzystaniem montażu alternacyjnego, ujęć i przeciwujęć, co pozwoliło na stworzenie napięcia między postaciami oraz uchwycenie reakcji mężczyzny na niezwykłą urodę i elegancję grającej na *koto* kobiety. Do trzeciego spotkania dochodzi przypadkiem, gdy Shinnosuke znajduje omdlałą Oyu i zanosi ją do domu, a potem czuwa przy łóżku chorej. Wówczas

© for this edition by CNS

to zgadza się na poślubienie Oshizu, a zarazem traci jedyną szansę na zdobycie upragnionego szczęścia. Od początku panuje nastrój wszechogarniającego smutku i niespełnienia, poczucie tęsknoty za tym, co zostało utracone, a czego tak naprawdę bohaterowie nigdy nie posiadali. Kompozycja plastyczna kadru, wykorzystanie ujęć sekwencyjnych, głębi ostrości oraz perspektywy ukośnej pozwoliły Mizoguchiemu na oddanie urody języka literackiego pierwowzoru.

Dzieje platonicznej i nieszczęśliwej miłość powrócą jako temat kolejnego filmu japońskiego reżysera, *Pani na Musashino*, na motywach powieści Shohei Ookiego (1909–1988). Twórczość Ookiego wyrastała z tradycji naturalistycznej, autor skupiał się na obserwacji psychicznego życia swych bohaterów, podczas gdy Mizoguchi nie wnikał w wewnętrzną motywację zachowań postaci, koncentrował się raczej na melodramatycznych powikłaniach, na dalszy plan spychając problem zmian społecznych, wyłaniania się nowoczesnego porządku. Twórca pierwowzoru wyraźnie zaznacza obecność instancji autorskiej, wprowadza wszechwiedzącego narratora, moralistę i obiektywnego obserwatora wydarzeń, oceniającego postępowanie bohaterów, przedstawiającego konflikt zasad społecznych i wolności osobistej. Największe odstępstwo od oryginału widać w sposobie poprowadzenia głównego wątku fabularnego, czyli miłości Michiko (Kinuyo Tanaka) i Tsutomu (Akihiko Katayama).

W filmie Mizoguchiego kobieta jest ucieleśnieniem wielowiekowej tradycji, istotą doskonałą i szlachetną, zdolną do wyrzeczeń, mężczyzna zaś jest typowym przykładem niezdecydowanego słabeusza, dla którego jedyną szansą jest poświęcenie kobiety. Mąż Michiko jest wykładowcą i tłumaczem literatury francuskiej, specjalistą od Stendhala, zwolennikiem nowoczesnego życia i nowego systemu wartości. Zarzucając żonie niewierność, sam nie ma czystego sumienia, gdyż nawiązuje romans z mieszkającą w sąsiedztwie Tomiko, kobietą zamężną, ale wyzwoloną seksualnie, jawnie kokietującą mężczyzn, uwodzącą ich dla zabawy. Dla niej małżeństwo jest wyłącznie fasadą, przeżytkiem dawnych czasów. Ale niewierność i zdrada prowadzą do tragicznego zakończenia. Michiko, opuszczona przez męża i kochanka, popełnia samobójstwo. W powieści zasadniczą rolę odgrywał obraz życia w powojennej Japonii, konflikt sprzecznych wartości i postaw, w adaptacji nacisk przesunięty został na wątek romantyczny, iluzoryczność zasad moralnych, według których postępują niektórzy bohaterowie.

Życie Oharu, film nagrodzony na weneckim festiwalu w 1952 roku, jeden z największych sukcesów artystycznych Mizoguchiego, powstał na podstawie klasycznej powieści Ihary Saikaku (1642–1693) *Życie miłosne pewnej kobiety* (*Kōshoku ichidai onna*, 1686). Mimo że reżyser zachował główne wątki fabularne, to jednak pierwowzór literacki różni się znacząco, przede wszystkim w nastroju, gdyż dominuje w nim lekka i pogodna tonacja. Obraz życia dzielnicy uciech z punktu widzenia kurtyzany, która w młodości cieszyła się wielkim powodzeniem, a z upływem lat utraciła uprzywilejowaną pozycję i zmuszona została do wybrania życia mniszki,

© for this edition by CNS

nie jest tak przygnębiający i tragiczny w wymowie, jak w wersji filmowej. Powieściopisarz posłużył się pierwszoosobową narracją w formie wyznania kobiety opowiadającej o swej przeszłości, pierwszej miłości, nieudanym małżeństwie, licznych kochankach, karierze kurtyzany (co znajduje swój filmowy odpowiednik w postaci retrospekcji z punktu widzenia tytułowej bohaterki). Fabuła przypomina opowieści pikarejskie, gdyż autor opisuje wędrówkę, przygody i perypetie miłosne, czego nie znajdziemy w ekranizacji. Mizoguchi skupia się na wybranych epizodach z życia Oharu (Kinuyo Tanaka), która z istoty płochej i bezdusznej stała się u niego postacią pełną godności, tragiczną, nieszczęśliwie zakochaną i okrutnie ukaraną za zbrodnię miłości. W żadnym razie nie jest prototypem kobiety fatalnej, która wodzi mężczyzn na pokuszenie, będąc przyczyną ich zguby. Reżyser uwzniośla jej cierpienie, podkreśla macierzyńskie instynkty, więź z synem, którego nie mogła wychować. Cała opowieść pozbawiona została erotycznej i zmysłowej atmosfery oryginału, zamiast tego zyskała ascetyczną oprawę oraz pełną patosu tonację[19]. Smutek i nostalgia zostały podkreślone za sprawą niezwykłej kompozycji kadru, malarskości niektórych ujęć, w których dominują plany ogólne i płynne ruchy kamery, oraz umiejętnie wykorzystanej ścieżki dźwiękowej (o czym przekonujemy się zwłaszcza w scenie spotkania z synem).

Obraz życia w powojennej Japonii znakomicie uchwycił Mikio Naruse (1905–1969) w adaptacjach powieści Fumiko Hayashi (1903–1951), bodaj najwybitniejszej przedstawicielki literatury kobiecej (*joryū bungaku*), w której utworach powracał stały zestaw tematów, ważnych również dla reżysera: problem stosunków małżeńskich, rozpadu rodziny, podmiotowości kobiecej, wolnej woli oraz poszukiwania niezależności w społeczeństwie patriarchalnym. We wcześniejszych powieściach, pisanych na początku lat trzydziestych, bohaterowie mieli nadzieję na zmianę, wierzyli w przyszłość, ale w późniejszych ich postawa wyrażała powolną rezygnację i zniechęcenie, pogodzenie się z losem i beznadziejnym położeniem, którego nie potrafią zmienić, stąd mroczna i pesymistyczna tonacja tych utworów[20].

W *Jadle* (*Meshi*, 1951), pierwszej z sześciu ekranizacji prozy japońskiej pisarki, Naruse zmienił nie tylko zakończenie, pragnął bowiem podkreślić wartość małżeństwa jako instytucji społecznej, ale także relacje między bohaterami, wysuwając na pierwszy plan postać żony, Michiyo (Setsuko Hara). Z jej perspektywy patrzymy na rzeczywistość i oceniamy wydarzenia, co wynika z przyjętej przez reżysera strategii przedstawiania, w której początkowo dominuje *voice-over*, będący filmowym odpowiednikiem pierwszoosobowej narracji. Życie małżeńskie składa się z drobnych szczegółów, spożywanych wspólnie posiłków, krótkich rozmów wieczorem i o poranku, podkreślających monotonię codzienności. Stały porządek dnia narusza przybycie siostrzenicy, Satoko (Yukiko Shimazaki) nowoczesnej dziewczyny, która

[19] Por. M. Le Fanu, *Mizoguchi and Japan*, London 2005, s. 50–51.

[20] Por. S. Fessler, *Wandering Heart: The Work and Method of Hayashi Fumiko*, New York 1998, s. XIV.

© for this edition by CNS

subtelnie flirtuje z wujkiem Hatsunosuke (Ken Uehara), pogłębiając kryzys małżeński Okamotów. Żona zamierza opuścić męża, wcześniej jednak odwiedza rodzinę w Tokio, gdzie spotyka przyjaciela z młodości. Film kończy monolog wewnętrzny, w którym bohaterka zastanawia się nad koniecznością powrotu do domu oraz możliwością znalezienie szczęścia rodzinnego. Czy jednak pogodzenie małżonków można potraktować jako wariant *happy endu*, czy raczej – jak sugeruje Catherine Russell – jako wyraz rezygnacji kobiety, jej zgody na podporządkowanie się? Naruse nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, ale wcześniejsze wydarzenia sugerowały raczej konieczność rozstania, dla niego przyszłość pozostaje otwarta[21].

Błyskawica (*Inazuma*, 1952) to opowieść o starszej kobiecie, która nie znalazła szczęścia w miłości, żyje w biedzie i wychowuje kilkoro dzieci, każde pochodzące ze związku z innym mężczyzną. Najstarszy syn jest typem nieudacznika, nienadającego się do roli głowy rodziny, podobnie jak najstarsza córka, której głównym pragnieniem jest znalezienie bogatego męża dla młodszej siostry i zdobycie majątku. Jedynie najmłodsza, Kiyoko (Hideko Takamine), szuka dla siebie miejsce w świecie, pracuje zawodowo (jest przewodniczką wycieczek autobusowych). Na niej spoczywa utrzymanie rodziny, i to z jej punktu widzenia spoglądamy na świat przedstawiony, w którym niełatwo o znalezienie szczęścia, a radość jest czymś rzadkim. W kolejnym filmie, *Żona* (*Tsuma*, 1953), Naruse wraca do tematu rozpadu małżeństwa, ponownie posługuje się narracją perspektywiczną, wprowadza elementy monologu wewnętrznego w celu oddania wewnętrznego świata bohaterki, jej przeżyć, stanów emocjonalnych i reakcji na zdradę męża.

W *Późnych chryzantemach* (*Bangiku*, 1954), adaptacji trzech opowiadań Fumiko Hayashi (*Narcyz*, *Biała czapla*, *Późne chryzantemy*) połączonych w jedną całość, reżyser opowiada o kobietach w średnim wieku, dokonujących rozrachunku z przeszłością, żyjących poza systemem rodzinnym, w domu gejsz. Tamae i Tomi mieszkają razem, wspierają się wzajemnie, wspólnie wychowują dzieci (jedna ma syna, druga córkę), Kin próbuje zatrzymać czas i nadal uwodzi mężczyzn, tylko Nobu jest zamężna. Kobiety są niezależne, ale nie czują się szczęśliwe, gdyż życie gejsz nie jest bynajmniej pożądaną alternatywą dla tradycyjnego modelu. Mimo reform politycznych sytuacja kobiet w powojennej rzeczywistości wydaje się bez zmian – przekonuje Naruse – ich pozycję społeczną określa płeć, jedynym zaś czynnikiem wpływającym na poprawę są pieniądze, gdyż w świecie panuje zasada „albo jesz, albo zostajesz zjedzony"[22]. Walka o przetrwanie toczy się więc zarówno na płaszczyźnie seksualnej, jak i ekonomicznej, bohaterki zaś muszą nauczyć się żyć w trudnych warunkach, pogodzić z samotnością.

---

[21] Por. C. Russell, *Repast: The Salaryman's Wife*, [w:] *Naruse*, Eureka 2006, s. 75 (książka towarzysząca angielskiej edycji filmów Naruse).

[22] C. Russell, *Women's Stories in Post-War Japan: Naruse Mikio's „Late Chrysantemums"*, [w:] *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. A. Phillips, J. Stringer, London, New York 2007, s. 131.

© for this edition by CNS

Najbardziej udaną ekranizacją prozy Hayashi są *Płynące obłoki* (*Ukigumo*, 1955), film o niespełnionych nadziejach, rozczarowaniu, romantycznej i nieszczęśliwej miłości, którą kończy śmierć kobiety. Powieść rozpoczyna się tuż po wojnie, od powrotu Yukiko z obozu przesiedleńczego. Z retrospekcji dowiadujemy się o jej pobycie w Indochinach i burzliwym romansie z żonatym mężczyzną, którego znowu spotyka, mając nadzieję na ponowne zbliżenie. Oboje żyją poza społeczeństwem, z jego zasadami i normami moralnymi – ona jest utrzymanką bogatych mężczyzn, on nieustannie zdradza żonę z kolejnymi kochankami. W końcu bohaterowie postanawiają zmienić coś w swym życiu, wyjeżdżają razem na odległą wyspę, gdzie Kenkichi znalazł pracę. Nie będzie to jednak romantyczna podróż zakochanych w poszukiwaniu szczęścia, gdyż Yukiko rozchoruje się i umrze, jej ukochany zaś, choć wolny, będzie się czuł całkowicie zagubiony – jak wędrujący obłok – pozbawiony celu.

Melodramatyczna historia przedstawiona została w niezwykle mrocznej tonacji, dominują ujęcia w niskim kluczu, bo też niewiele jest radosnych chwil w życiu pary bohaterów. W ostatnim ujęciu widzimy płaczącego mężczyznę, błagającego kobietę o przebaczenie, jakby dopiero w chwili jej śmierci zrozumiał sens miłości i całkowitego oddania. Pesymistyczna wymowa całości, podkreślająca poczucia bezpowrotnej straty, zostaje złagodzona nostalgiczną perspektywą, w pierwowzorze literackim mamy bowiem epilog, z którego zrezygnował Naruse. Ważną rolę odgrywała płaszczyzna społeczna, gdyż autorka pragnęła ukazać mroczny obraz współczesności, wynikający z poczucia rozczarowania, klęski oraz utraty dotychczasowych wartości, źródłem zaś nostalgicznego spojrzenia był kontrast między powojenną rzeczywistością a kolonialną przeszłością, do której wspomnieniami wielokrotnie wracają bohaterowie[23].

Powieści Hayashi nie opowiadają wyłącznie o nieszczęśliwej miłości, ale o kobietach wykazujących niezwykły upór i konsekwencję w dążeniu do celu, usiłujących odnaleźć się we współczesnym świecie (choć pojawiają się również takie, które rezygnują z walki, poddają się losowi). Miejscem, w którym rozgrywa się akcja rodzinnych dramatów, jest dom, będący zarówno bezpiecznym schronieniem, jak i więzieniem, z którego kobiety próbują się wydostać, pułapką, w jaką zostały schwytane przez mężczyzn. Pierwszoplanową rolę w filmach Naruse odgrywa artykulacja kobiecej podmiotowości w obrębie kultury wizualnej, która łączy się z mobilnością, możliwością opuszczenia przestrzeni domowej, działania w sferze publicznej[24]. Przestrzeń narracyjna jest zakorzeniona w tradycyjnym realizmie psychologicznym, stąd obecność monologów wewnętrznych, ujęć z punktu widzenia.

[23] Por. D. Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York 1998, s. 1145.

[24] C. Russell, *Too Close to Home: Naruse Mikio and Japanese Cinema of the 1950s*, [w:] *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, red. L. Krause, P. Petro, New Brunswick 2003, s. 110.

© for this edition by CNS

W sposobie przedstawiania dominują krótkie ujęcia z nieruchomej kamery, wykorzystujące modularną architekturę japońskiego wnętrza, z jego przesuwnymi drzwiami oraz parawanami.

W obszarze tematycznym wyznaczonym przez adaptacje prozy Fumiko Hayashi sytuują się również inne filmy Naruse z lat pięćdziesiątych, a zwłaszcza *Głos góry* (*Yama no oto*, 1954) na podstawie powieści Yasunariego Kawabaty. Reżyser przesunął akcent z postaci starszego mężczyzny, Shingo Ogaty (Sō Yamamura), na bohaterkę kobiecą, jego synową Kikuko (Setsuko Hara). Przyjmując jej sposób widzenia, opisuje postępujący rozpad rodziny, romans męża, a przede wszystkim dwuznaczną więź z teściem, poczucie bliskości, zrozumienia i wspólnoty dusz, której brakuje jej w związku z Shiuchim (Ken Uehara). Powieść została napisana w charakterystycznym dla Kawabaty stylu, minimalistycznym i fragmentarycznym, a przez to pozwalającym na uchwycenie strumienia wydarzeń, z wykorzystaniem asocjacyjnej techniki, ułatwiającej zestawianie ze sobą różnych obrazów, myśli i drobnych obserwacji (wszystko zaś zostało przefiltrowane przez świadomość głównego bohatera).

Mimo że narracja w powieści jest trzecioosobowa, to autor wyraźnie uprzywilejowuje punkt widzenia Shingo, do pewnego stopnia możemy nawet mówić o procesie przedstawiania wspomnień, próbach odtworzenia przeszłości, odzyskania utraconego czasu[25]. W procesie adaptacji Naruse nie tylko zrezygnował ze strumienia świadomości oraz rozbudowanych monologów starszego mężczyzny na temat piękna kobiecego ciała, ale również z wielu pobocznych wątków i postaci, złagodził również erotyczny charakter prozy, zamiast tego rozbudował rolę Kikuko, wcielenia kobiecości i łagodności, ale przy tym osoby niezdolnej do odrzucenia norm społecznych, co było poniekąd skutkiem ekranowego wizerunku Setsuko Hary jako ucieleśnienia japońskiego ideału „wiecznej kobiecości" (znanego z filmów Yasujirō Ozu)[26]. Z powieści zachowano natomiast swoisty estetyzm, postrzeganie świata poprzez pryzmat piękna japońskich ogrodów (finałowa sekwencja w ogrodach Shinjuku), teatru *nō* i tradycyjnego wystroju domu.

Twórczość Kawabaty, podobnie jak Tanizakiego, była źródłem inspiracji dla wielu pokoleń reżyserów, zarówno w okresie przedwojennym, jak i w czasach nowej fali, kiedy to jego utwory przenosili na ekran Yoshishige Yoshida, Noboru Nakamura i Masahiro Shinoda. Jednak najważniejsze adaptacje powstały w latach pięćdziesiątych za sprawą Mikio Naruse, Kōzaburō Yoshimury i Shirō Toyody. Ostatni z nich, uchodzący niegdyś za specjalistę bungei eiga, przedstawił filmową wersję *Krainy śniegu* (*Yukiguni*, 1957), jednego z arcydzieł współczesnej literatury japońskiej, opowieści o poszukiwaniu idealnego piękna, kulturowej pamięci,

[25] Por. D. Washburn, *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*, New Haven 1995, s. 255–256.

[26] Por. C. Russell, *Sound of Mountain: Naruse as Modernist*, [w:] *Naruse*, s. 132.

© for this edition by CNS

ale równocześnie poczuciu zerwania i nieciągłości[27]. „Odmienność, obcość i wrażenie, iż wjechało się w krainę śniegu. Dno nocy zamajaczyło bielą"[28]. Shimamura (Ryō Ikebe) ucieka od nowoczesnego świata, szuka schronienia w innej rzeczywistości, której symbolem jest gejsza Komako (Keiko Kishi), odbywa swoistą podróż w czasie, pragnąc zachować piękno ulotnego świata (*ukiyo*).

Romans bohatera rozwija się w subtelnej atmosferze, pełnej niedopowiedzeń, niejasnych aluzji, jak gdyby mężczyzna prowadził wyrafinowaną grę, z jednej strony obawiając się zaangażowania, z drugiej zaś utraty niepowtarzalnego uczucia. Fabuła składa się z szeregu drobnych wydarzeń, nie ma w niej dramatycznych zwrotów, przeważają zaś liczne odniesienia do artystycznej tradycji, zwłaszcza że konstrukcja bohaterów przypomina postaci z teatru *nō* wtłoczone w ramy modernistycznej powieści, której celem jest oddanie uczuciowych i estetycznych dylematów nowoczesności. Film upraszcza problematykę literackiego pierwowzoru i zgodnie z oczekiwaniem skupia się na wątku romantycznym. Reżyser rozbudowuje postać kobiecą – to ona wyraża sprzeczność między normami społecznymi a indywidualnymi pragnieniami oraz ucieleśnia absolutne piękno – zachowuje jednak rytm pór roku, tak istotny w narracji powieściowej, podkreśla znaczenie poszukiwania tożsamości we współczesnym świecie[29].

Możemy zauważyć, że zasadniczym celem wielu adaptacji filmowych było ukazanie sprzeczności między tradycją a nowoczesnością, a zwłaszcza zwrócenie uwagi na pozycję kobiety oraz poszukiwanie przez nią tożsamości i niezależności w świecie rządzonym przez mężczyzn. W twórczości Mizoguchiego, Ozu i Naruse wiązało się to z krytyczną oceną przemian społecznych, procesu modernizacji życia w okresie powojennym, czasami z tęsknotą za przeszłością i utraconymi wartościami, stąd estetyzm lub nostalgiczna perspektywa przyjmowana przez reżyserów. W ich filmach odnajdziemy melodramatyczne struktury, gdyż zwykle opowiadali o nieszczęśliwej miłości i niespełnionych uczuciach, niemożności pogodzenia obowiązków z pragnieniami. W latach sześćdziesiątych krytyczna postawa twórców wobec rzeczywistości wiązała się z pesymistycznym spojrzeniem na stosunki międzyludzkie, oparte nierzadko na patologicznych lub perwersyjnych podstawach, co wynikało zarówno z odmiennej wizji kobiecości, jak i filozofii życia.

---

[27] W latach trzydziestych Shirō Toyoda przeniósł na ekran utwory Yōjirō Ishizakiego, Einosuke Itō, Fumiko Hayashi: *Młodzi* (*Wakai hito*, 1937), *Słowik* (*Uguisu*, 1938) oraz *Beksa* (*Nakimushi kozō*, 1938). Ostatni ze wspomnianych tytułów należał do popularnego w okresie przedwojennym gatunku filmów o dzieciach (*jidō-eiga*), w którym specjalizował się Hiroshi Shimizu, twórca filmowych adaptacji powieści Jōji Tsuboty: *Dzieci na wietrze* (*Kaze no naka no kodomo*, 1937) i *Dziecięce cztery pory roku* (*Kodomo no shiki*, 1939).

[28] Y. Kawabata, *Kraina śniegu*, przeł. W. Kotański, Warszawa 1969, s. 5.

[29] Por. K.I. McDonald, *From Book to Screen*, s. 71–72.

© for this edition by CNS

FACES OF MODERNITY – JAPANESE FILM AND LITERATURE

Summary

The paper focuses on the film adaptation of Japanese literature whose basic concern was the conflict between modern and traditional values, followed by the analysis of cultural transformations, the process of modernization and its influence on everyday life. The author refers to the books by such 20th century writers as Yasunari Kawabata, Jun'ichirō Tanizaki and Fumiko Hayashi which were later made into films by the most eminent Japanese film directors: Heinosuke Gosho, Kon Ichikawa, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse. The main protagonists of their films were usually women seeking their identity and independence in the world ruled by men. A critical judgement of social changes typically took the form of melodramatic narrative, in which the main motives were: unhappy love, unfulfilled desires, inability of reconciling the duty (*giri*) and feelings (*ninjō*), and, finally, nostalgic longing for the lost values of the past.

Translated by Joanna Nadolna

© for this edition by CNS