



Studia
Filmoznawcze
42
Wrocław 2022

Maciej Krauze

ORCID: 0000-0002-8781-7421

Uniwersytet Łódzki

PORTRET ARTYSTY W WIEKU DOJRZAŁYM ANALIZA PORÓWNAWCZA *PATRIOTYZMU* YUKIO MISHIMY Z FILMOWĄ BIOGRAFIĄ TEGO ARTYSTY *MISHIMA* W REŻYSERII PAULA SCHRADERA

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.42.2>

WSTĘP

W czasie czterdziestu pięciu lat życia Yukio Mishima napisał ponad czterdzieści powieści, a prócz tego dramaty, poezje i eseje¹. Poza zadziwiającą płodnością tego twórcy zdumiewa także polifonia różnorodności trendów, w których obrębie się realizował. Jego artystyczna biografia pokrywa się z życiem osobistym, lecz w jego pracach nie ma oczywistych odniesień autobiograficznych. Chodzi raczej o wpływ wydarzeń z prywatnego życia Japończyka na styl jego utworów, a nie samą ich treść. Na przykład część prac można przypisać do kanonu dzieł z okresu francuskiego (fascynacja twórczością francuskiego pisarza Raymonda Radigueta), a inne choćby do okresu greckiego (upodobanie do antycznej tragedii zrodzone w trakcie podróży do Grecji)². Beata Kubiak Ho-Chi, polska badaczka zajmująca się między innymi dorobkiem literackim Mishimy, przestrzega przed zbyt pochopnym zawieraniem biograficznym nawiązaniom w artyzmie tego twórcy. Zwraca na to uwagę w posłowie do polskiego tłumaczenia *Wyznania maski* (autobiografii pisarza), analizując rolę artefaktu tytułowej maski.

¹ B. Kubiak Ho-Chi, *Klasyczny świat Mishimy Yukio*, [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2004, s. 291–307.

² *Ibidem*.

Z założenia maska jest bowiem czymś sztucznym, nieprawdziwym, kryjącym twarz osoby, która ją nałożyła. W związku z tym słowa maski też są maską, a więc fałszem, fikcją, blefem. [...] To właśnie te nieożywione substytuty człowieka (maski) sublimują najwznioślejsze ludzkie uczucia, rozbudzając najwyższy stopień wrażliwości³.

Fragment ten ma charakter przestrogi — nie tylko przed łatwownym biografizmem w odniesieniu do samego Mishimy, lecz także *stricte* przed spojrzeniem na dowolną postać przez pryzmat jej artystycznej spuścizny. Życie może imitować sztukę, jednakowoż próba kompletnego ujęcia go w jakiegokolwiek ramy artystyczne zawsze kończy niepowodzeniem. Życie jest zbyt niejednoznaczne, zbyt wielobarwne, by móc je w pełni zobrazować. Ale też w tekście *Klasyczny świat Mishimy Yukio Kubiak Ho-Chi* pisze:

I nawet jeśli jesteśmy wrogami psychologizowania w literaturze, to podejmując się badania twórczości tego pisarza (Yukio Mishimy), musimy pogodzić się z myślą, że pomiędzy jego pisarstwem i życiem należy postawić znak równości⁴.

Mogłoby się wydawać, że badaczka przeczy sama sobie. Niezupełnie. W moim ujęciu słowa te dotyczą kreacyjności postaci artysty stworzonej przez Kimitake Hiraoke (prawdziwe imię i nazwisko Japończyka). W swoich czasach był uwielbianym celebrytą. Jego sława odbija się echem po dziś dzień w zafascynowaniu jego osobą dzieloną przez wielu współczesnych literaturoznawców czy japonistów. Wśród nich można wymienić wspomnianą Beatę Kubiak Ho-Chi albo Joannę Wolską-Lenarczyk. Druga z nich jest autorką książki *Epifania pustki. Wizja pięknej śmierci w Hojō no umi Yukio Mishimy*. Tematem tej publikacji jest tetralogia Mishimy *Płodne morze*, ukończona tuż przed śmiercią⁵, do dziś nieopublikowana w języku polskim. Mimo fascynacji Japonią na Zachodzie w Polsce wydano jedynie pięć dzieł najbardziej znanego japońskiego pisarza XX wieku, choć publikacji mu poświęconych jest o wiele więcej.

Zasobność jakichkolwiek środków artystycznych jest niewystarczająca, by w pełni sportretować czyjeś życie, ale być może jest wykonalne kompletne przedstawienie człowieka jako artysty, wykorzystując do tego jego dzieła. Najwyraźniej takie założenie przyjął amerykański reżyser Paul Schrader podczas realizacji filmu biograficznego o japońskim twórcy pt. *Mishima* w 1985 roku. Uwiecznił on ostatni dzień z życia pisarza, który zakończył je rytualnym seppuku popełnionym w bazie dowództwa piechoty Oddziałów Samoobrony 25 listopada 1970 roku. Dokonał tego czynu na znak protestu przeciw powojennej kondycji jego ojczyzny (inwazji amerykańskiej, utracie statusu boskości przez cesarza)⁶. Obraz Schradera, o niezwykle

³ B. Kubiak Ho-Chi, *Posłowie*, [w:] Y. Mishima, *Wyznanie maski*, przeł. B. Kubiak Ho-Chi, Warszawa 2020.

⁴ B. Kubiak Ho-Chi, *Klasyczny świat Mishimy Yukio*, s. 291–307.

⁵ J. Wolska-Lenarczyk, *Epifania pustki. Wizja pięknej śmierci w Hojō no umi Yukio Mishimy (1925–1970)*, Kraków 2014, s. 240–246.

⁶ K. Loska, *Mishima — harmonia pióra i miecza*, „Studia Filmoznawcze” 2015, nr 36, s. 295–307.

skomplikowanej strukturze, nie jest wyłącznie zapisem dnia śmierci Japończyka oraz jego przeszłości. Na jego konstrukcję składają się także krótkie adaptacje paru z najbardziej znanych powieści pisarza, czyli *Złotej pagody*, *Domu Kyōko* i *Galopujących koni*. Film jest podzielony na cztery części — *Piękno*, *Sztuka*, *Akcja* oraz *Harmonia pióra i miecza*. Każdej z nich jest przypisana jedna z ekranizacji dzieł artysty, poza ostatnią. Tym samym dochodzi do zawiązania mocnej relacji z jego życiem osobistym i twórczością.

Rozpiętość działań artystycznych Mishimy objęła także kinematografię. W 1965 roku nakręcił on jedyne w swojej karierze dzieło filmowe — *Patriotyzm*. Niemy, czarno-biały obraz będący adaptacją jego opowiadania *Umiłowanie ojczyzny* (w swojej pracy Kubiak Ho-Chi zauważa, że należałoby ujednolicić oba tłumaczenia tytułów jako *Umiłowanie ojczyzny*, lecz dla zachowania przejrzystości tego wywodu pozostaną one odmienne)⁷. Jest to historia młodego oficera, który po powrocie do domu oświadcza małżonce, że w imię wierności wobec cesarza zamierza popełnić samobójstwo. Kobieta postanawia umrzeć wraz z mężem. Motyw odebrania sobie życia ze względu na lojalność wobec władcy nawołuje do spojrzenia na bohatera tego filmu przez pryzmat postaci jego reżysera. Obraz odniósł sukces i za granicą, i w Kraju Kwitnącej Wiśni. Jego fenomen został jeszcze bardziej nagłośniony po samobójczej śmierci twórcy tego dzieła, która odbiła się głośnie echem na światowej scenie. W *Patriotyzmie*, a także w jego literackim pierwowzorze, zaczęto upatrywać przepowiedni dotyczącej losów autora, który pięć lat po realizacji filmu zakończył żywot w podobny sposób jak jego bohater⁸.

Tu pojawia się pytanie, w jakim stopniu Schrader rzeczywiście odtwarza dzień śmierci pisarza, a w jakim przetwarza *Patriotyzm* do warunków listopada 1970 roku. W moim odczuciu drugi z tych wariantów jest bardziej wiarygodny. Także ze względu na adaptacyjny charakter filmu opartego na ekranizacjach powieści artysty, lecz przede wszystkim z powodu problemu zdania relacji z omawianego wydarzenia. Mimo że Mishima zadbał, by miało ono charakter medialny (na przykład powiadomił prasę) oraz wiarygodnych relacji wielu świadków⁹, odtworzenie przez Schradera realiów tego dnia wymagało przedstawienia ich w konkretnych ramach narracyjnych, estetycznych i kontekstowych. Według mnie inspiracją ku temu był właśnie obraz Japończyka z 1965 roku. Oba tytuły oddziałują z sobą na zasadzie relacji między zapowiedzią aktu a sportretowaniem go już po jego dokonaniu. Reżyser *Mishimy* zestawia zapis dnia śmierci pisarza z jego jedynym filmowym dziełem.

Innym istotnym zagadnieniem w tym wywodzie jest pokrewieństwo wspomnianych założeń estetycznych. W artykule *Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim* Adrianna Woroch przedstawia wiele różnych rodzajów ada-

⁷ B. Kubiak Ho-Chi, *Gdy słowa przestają wystarczać — o filmie Yūkoku Yukio Mishimy*, [w:] *Adaptacje literatury japońskiej*, red. K. Loska, Kraków 2012, s. 143–165.

⁸ *Ibidem*.

⁹ K. Loska, *op. cit.*, s. 295–307.

ptacji. Wśród nich wymienia ekranizacje, które odchodzą od wzoru zgodności z treścią oryginału, oferując w zamian oddanie autorskiego stylu twórcy pierwotnego wzoru¹⁰. Tworząc biografię japońskiego pisarza, Schrader skupił się na scaleniu jego twórczości z życiorysem. Dlatego oczywiste wydaje mi się, że poza stylem literackim Mishimy także pokrewny mu styl filmowy miał wpływ na formę dzieła relacjonującego losy tego artysty. Nie tylko w segmencie filmu odwzorowującym dokonane przez niego seppuku, ale w całym dziele, w tym w partiach portretujących młodzieńcze lata Japończyka, jak też adaptacjach jego książek. Ich przesłania zmodyfikowano tak, by dostosować je do wymowy obrazu.

Patriotyzm jest przedmiotem analizy dokonanej przez Beatę Kubiak Ho-Chi, w której próbuje ona umiejscowić film w konkretnym okresie działalności artystycznej Mishimy¹¹. Z kolei dzieło Schradera analizował Krzysztof Loska w artykule w „Studiach Filmoznawczych” poświęconych filmowym biografiom pisarzy, skupiając się na zgodności zdarzeń przedstawionych w obrazie z życiorysem Japończyka¹². W tej pracy odwołam się do obu tekstów, proponując perspektywę adaptacyjnego dialogu między omówionymi przez autorów pozycjami. W tym celu porównam owe dwa dzieła pod kątem zarówno podobieństw stylistycznych, jak i przedstawienia aktu samobójstwa.

OBRAZ SCHRADERA W POLEMICE ZE STYLEM MISHIMY

Cechy stylu filmowego Mishimy dobrze uwypukla kontekst jego prozy. Sam *Patriotyzm* jest adaptacją jednego z jego opowiadań. Schrader niejako podążył w podobnym kierunku. W biograficznym filmie o tym pisarzu przeniósł na ekran trzy jego powieści. Co ważne, segmenty obrazu filmowego będące adaptacjami są spójną kompozycją z przedstawionym w nim życiorysem Mishimy. Schrader tak przetworzył jego książki, by ich fabuła odpowiadała reżyserskiej koncepcji postaci autora. Ostatecznie bohaterowie wszystkich wątków ukazanych w tym obrazie osiągną spełnienie przez śmierć, choć wymowa niektórych pierwowzorów literackich jest inna. Tu jeszcze dokładniej widać, jak film Schradera potwierdza wspomnianą we wstępie tezę Kubiak Ho-Chi o zbieżności twórczości autora *Złotej pagody* z jego życiem¹³. Podążając tropami z artykułu Woroch — adaptacja ma na celu polemikę z oryginałem i jego popularyzację¹⁴. Reżyser, ekranizując teksty Mishimy, uwzględnił ich kontekstualną osobliwość i podjął się dialogu z jego biografią.

¹⁰ A. Woroch, *Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim*, [w:] *Rejestry kultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2019.

¹¹ B. Kubiak Ho-Chi, *Gdy słowa przestają wystarczać*, s. 143–165.

¹² K. Loska, *op. cit.*, s. 295–307.

¹³ B. Kubiak Ho-Chi, *Klasyczny świat Mishimy Yukio*, s. 291–307.

¹⁴ A. Woroch, *op. cit.*

Pozostaje problem związany z retrospekcjami ukazującymi wczesne lata życia artysty. Tak jak segment dzieła, w którym występuje Mishima w dniu popełnienia przez siebie samobójstwa, można potraktować jako przetworzenie *Patriotyzmu*, tak część obrazująca jego przeszłość można odebrać jako przekład *Wyznania maski*. W takim ujęciu jest to adaptacja daleka od oryginału czy też od schematu transpozycji, jak Alicja Helman określała najwierniejsze próby przełożenia tekstu na język kina¹⁵. Opinię tę argumentuję ukazaniem w filmie wydarzeń odległych o kilka dekad od tych opisanych w powieści, której akcja kończy się w pierwszych latach po zakończeniu drugiej wojny światowej. Ponadto Schrader uzupełnia pewien ważny wątek w życiorysie pisarza, którego on sam nie zamieścił w swojej autobiograficznej książce, a na który wskazuje Beata Kubiak Ho-Chi w posłowie do polskiego wydania. W *Wyznaniu maski* nie ma Mishimy piszącego czy raczej Mishimy-pisarza, debiutującego wówczas dwudziestolatka, początkowo zbierającego nieprzychylnie recenzje¹⁶. W *Mishimie* wątek olbrzymiego sukcesu i sławy autora jest ważnym elementem jego biografii. Niemniej w obrazie pojawiają się główne motywy zaczerpnięte z przełomowej powieści — jak odwiedziny z babką w teatrze albo pierwsze ujrzenie wizerunku św. Sebastiana¹⁷.

Warto zauważyć, że każdy z czterech segmentów filmu rozpoczyna się od postaci Mishimy. Dopiero potem widz zostaje przeniesiony w filmowe realia jednej z jego powieści. Japończyk opowiada chronologicznie o wydarzeniach najważniejszych w jego rozwoju albo zostają one pokazane w ramach retrospekcji. Następnie dokonuje się przejście do świata jednej z jego książek. Jej fabuła odpowiada stanom emocjonalnym, które przeżywał autor w danym etapie swojego życia. Ciekawe formalnie są właśnie przejścia między różnymi partiami dzieła. Na finałową część obrazu składa się między innymi retrospekcja, w której tytułowy bohater wzbija się w powietrze, lecąc wojskowym odrzutowcem. Po cięciu montażowym zostaje on zamieniony na jeden z helikopterów, który zagłuszył przemówienie artysty wygłoszone w bazie Oddziałów Samoobrony. Także plansze tekstowe z tytułami poszczególnych części filmu bądź ekranowych adaptacji książek tylko pozornie porządkują strukturę dzieła. Wszystkie epizody obrazu wzajemnie się przenikają. Plansze te można przyrównać do zwojów zastosowanych przez Mishimę w jego filmie — zastąpił on tradycyjne plansze dialogowe zwojami, na których wypowiedane przez postaci kwestie zapisano piękną kaligrafią.

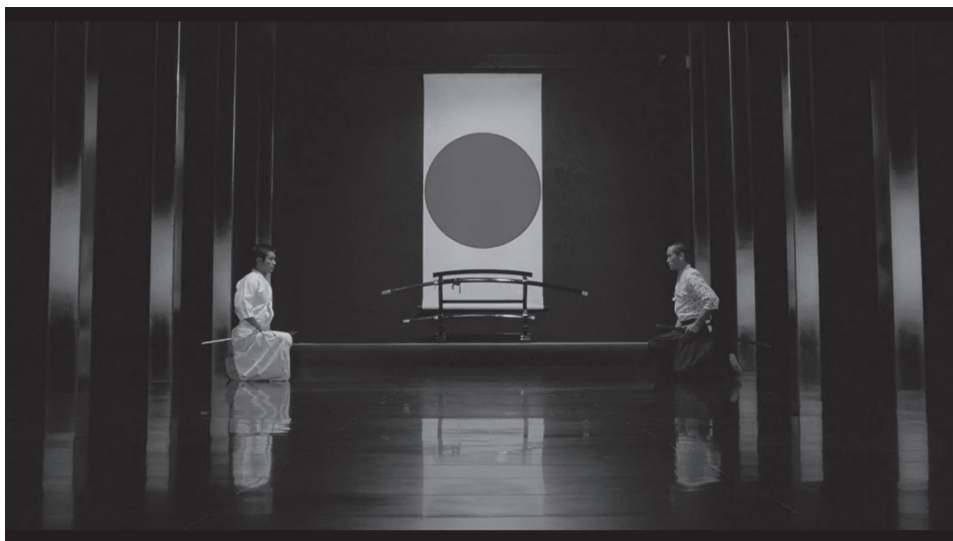
Przeniesienie na ekran trzech książek Mishimy oraz ukazanie jego samobójstwa, które chyba jest nawet bardziej ikoniczne niż jego twórczość, pozbawia widza elementu satysfakcji czerpanej ze śledzenia rozwoju akcji. Losy pisarza, jak też fabuła jego powieści są widowni znane. Ponownie ujawnia się tu aspekt adaptacji

¹⁵ A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

¹⁶ B. Kubiak Ho-Chi, *Posłowie*.

¹⁷ Y. Mishima, *Wyznanie maski*.

jako dialogu z oryginałem opisany przez Adriannę Woroch¹⁸. Jednakowoż paradygmat „pokazywania zamiast opowiadania” oraz teatralizacja poszczególnych partii dzieła wskazuje na obecne w nim cechy dominanty spektaklu wyłożone przez Tomasza Kłysa w książce *Film fikcji i jego dominanty*¹⁹. Należy też uwzględnić osobliwość teatru japońskiego, konkretnie teatru nō, który zdaniem Kubiak Ho-Chi wpłynął na późniejszy styl pisarza. Korzystał on z motywów zaczerpniętych ze sztuk przedstawianych na scenie narodowej, lecz równie ważną inspiracją dla niego była tragedia grecka, zwłaszcza pod względem tworzenia konstrukcji fabularnej jego powieści²⁰.



1. Kadr z filmu *Mishima*. Budowa kadru z *Galopujących koni* odwzorowuje przestrzeń domową z *Patriotyzmu* — reż. Paul Schrader, 1985, fot. John Bailey, © Filmlink International, Lucasfilm, Toho Film, Warner Bros.

Jednym z wyznaczników dominanty spektaklu jest odejście od prezentowania pogłębionej psychologii postaci. Bohaterowie są raczej figurami niż realnymi ludźmi²¹. W taki sposób można opisać małżeństwo z *Patriotyzmu*, zarówno ze względu na ich nienaganną aparycję, jak i bezwarunkowe zawierzenie moralnym ideałom. Gdy żona wyznaje mężowi, że ma zamiar razem z nim odebrać sobie życie, ten reaguje szczerą radością. Oboje są zbyt idealni, by postrzegać ich jako wiarygodne postaci. Podobnie zostali przedstawieni bohaterowie ekranizacji książek Mishimy.

¹⁸ A. Woroch, *op. cit.*

¹⁹ T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 159–166.

²⁰ B. Kubiak Ho-Chi, *Mishima Yukio*, s. 145–157.

²¹ T. Kłys, *op. cit.*, s. 159–166.

Protagonista *Złotej pagody* zachowuje się niczym karykatura osób jękających się, a młodzieniec z *Domu Kyōko* przybiera efekciarskie pozy, demonstrując przy tym urok swego ciała. Postaci te są bardziej charakterystycznymi dla nich cechami niż realnymi osobami. Scenografia epizodów filmu będących ekranizacjami też została steatralizowana, tak jak w wypadku *mise en scène Patriotyzmu* — tu na przykład także nie ma rozbudowanej przestrzeni pozakadrowej²². Innym przykładem powiązania obu tych tytułów poetyką teatru jest odwzorowanie wizerunku domostwa małżeństwa z filmu Mishimy w inscenizacji przestrzeni *Galopujących koni*. Nie cały obraz Schradera jest utrzymany w kluczu dominanty spektaklu jak film Mishimy. Tym wyjątkiem jest część przedstawiająca samego pisarza, sfilmowana w wyważonym, realistycznym stylu. Również subtelne aktorstwo Kena Ogaty budzi w widzu poczucie wiarygodności opowiadanej historii. W tym miejscu Schrader rozdziela twórczość Japończyka od jego życiorysu. Separuje je przez zastosowanie odmiennej estetyki.

Przy próbie wpisania filmowego dzieła pisarza w ramy danego nurtu w historii kina powstają oczywiste konotacje z japońską nową falą, zarówno ze względu na osobiste powiązania autora z jej twórcami, jak i poetykę *Patriotyzmu*. Mishima przynależał do ówczesnej bohemy artystycznej skupionej wokół tokijskiej dzielnicy Shinjuku. Według relacji to on był pomysłodawcą nazwy Teatru Skorpiona (Sasori-za), czyli awangardowej sceny, na której wystawiali najważniejsi wówczas twórcy²³. Ponadto dystrybucji filmu podjęła się Kashiko Kawakita, która przewodniczyła stowarzyszeniu ATG (Art Theatre Guild) patronującemu powstaniu najważniejszych dzieł Nūberu bāgu²⁴. Jednak sprawa nie jest tak oczywista. Z jednej strony styl Mishimy reprezentuje raczej pełną umiaru, klasyczną formę nawiązującą do tradycji teatru nō niż eksperymentalne poszukiwania. Z drugiej zaś jego osobliwe podejście do erotyzmu idzie ku szeroko rozumianemu wyzwoleniu i buntowi wobec tradycyjnego ujęcia tego tematu.

Zdaje się, że również Schrader w swoim obrazie prezentuje wyjątkowe ujęcie tematu seksualności. W jego filmie szczególnie ważne są motywy przemiany fizycznej oraz „zakochania się w samym sobie”, co koreluje z homoseksualnymi skłonnościami pisarza i poetyką jego prac. Pierwsza część dzieła, portretująca dzieciństwo Mishimy, została zestawiona z fabułą *Złotej pagody*. Cherlawego chłopca, którym był w latach dziecięcych, porównano z nieatrakcyjnym jękałą — bohaterem tejże książki. W rolę przyjaciela protagonisty wciela się szkolna miłość pisarza — klasowy osiłek, w *Wyznaniu maski* noszący imię Ōmi²⁵, dzięki czemu do uniwersum ekranizacji tej powieści zostaje wprowadzony wątek homoerotycznej fascynacji.

²² *Ibidem*.

²³ D. Dresser, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington 1988, s. 76–107.

²⁴ B. Kubiak Ho-Chi, *Gdy słowa przestają wystarczać*, s. 143–165.

²⁵ Y. Mishima, *op. cit.*



2. Kadr z filmu *Mishima*. Mishima jako św. Sebastian pozuje do sesji fotograficznej — reż. Paul Schrader, 1985, fot. John Bailey, © Filmlink International, Lucasfilm, Toho Film, Warner Bros.

W *Domu Kyōko alter ego* pisarza jest młody amant o zachwycającej urodzie. W strukturze obrazu rewersem tej ekranizacji jest uwiecznienie okresu wyzwolenia seksualnego Mishimy i zafascynowania własną fizycznością. Arcyciekawy wydaje się *casus* jego jako osoby homoseksualnej uwikłanej w konwenanse japońskiego społeczeństwa. Mimo przyznania się w głośnej powieści z 1949 roku do swojej orientacji wiódł on żywot przykładowego męża i ojca dwójki dzieci²⁶. W filmie został pokazany jego udział w sesji fotograficznej, podczas której wcielił się w swoją dziecięcą fantazję, czyli św. Sebastiana pędzla Guida Renisa²⁷. Ten wizerunek niemal nagiego młodzieńca o delikatnej urodzie jest uznawany za przykład homoerotyzacji w sztuce kościelnej. Aspekt męczeństwa, śmierci szlachetnej ideowo podkreśla jego fizyczną atrakcyjność. Ikonograficzne przedstawienie świętego koresponduje z ideą pięknej śmierci pochodzącą z dorobku literackiego Mishimy, którą opisuje Wolska-Lenarczyk. Według niej śmierć młodych i pięknych jest stałym motywem w jego twórczości²⁸. Przykładem realizacji tej tezy jest także *Patriotyzm*. Odkrycie uroku własnej cielesności przedstawia również jedna ze scen *Domu Kyoko*, w której kochanka przykłada lusterko do różnych części ciała mężczyzny, podziwiając przy tym jego anatomiczną budowę. W dalszej części tej historii powraca motyw zawładnięcia przez kobiece spojrzenie. Wierzycielka matki bohatera „kupuje go” w formie spłaty długu. Staje się on ofiarą jej sadystycznych zapędów.

²⁶ K. Loska, *op. cit.*, s. 295–307.

²⁷ Y. Mishima, *op. cit.*

²⁸ J. Wolska-Lenarczyk, *op. cit.*, s. 240–246.

BEZPOŚREDNI DIALOG — *PATRIOTYZM A HARMONIA PIÓRA I MIECZA*

Warto zauważyć, że w filmie Schradera pojawia się scena kręcenia *Patriotyzmu* przez Mishimę. Początkowo widz ma wrażenie, że ogląda już sam akt samobójstwa dokonany przez artystę w 1970 roku. Wtedy z jego ust pada reżyserskie „cięcie!”. Okazuje się, że jest to scena przedstawiająca powstawanie obrazu z 1965 roku. Założenie przyjęte przez Beatę Kubiak Ho-Chi w filmowej analizie *Patriotyzmu* znajduje potwierdzenie w dziele Schradera. Ekranowy debiut Mishimy był jego przygotowaniem do odebrania sobie życia²⁹. Ponadto w przerwie między zdjęciami grający pisarza Ken Ogata przykłada sobie ostrze-rekwizyt do podbrzusza, lekko je wbijając. Pograżony w refleksji bawi się niewielkim mieczem, drażniąc worek wypełniony zwierzęcymi trzewiami, imitujący jego brzuch³⁰. Z rozmyślań wrywają go nawoływania ekipy filmowej. Reżyser krzyczy „akcja!” i w momencie, w którym doszłoby do sfilmowania sekwencji krwawego samoookaleczenia, następuje montażowe cięcie przenoszące odbiorcę z powrotem do jednego z epizodów będącego adaptacją powieści. Schrader opóźnia brutalny spektakl do chwili finału własnego dzieła. Na tym etapie bardziej interesuje go motywacja japońskiego artysty, której szuka w jego biografii.

Widz, po początkowym szoku, kiedy ma okazję zorientować się, że nie ogląda zapisu popełnienia samobójstwa przez Mishimę, ale jedynie scenę kręcenia przez niego filmu, pada ofiarą kolejnej iluzji. Estetyka tej sekwencji niemal dokładnie odwzorowuje tę zastosowaną przez japońskiego twórcę w jego jedynym filmowym dziele. Kadrowanie ujęcia otwierającego odpowiada statycznej pozycji kamery, w jakiej ustawił ją operator *Patriotyzmu* — Kimio Watanabe. Retrospekcje z życia pisarza sfilmowano w czerni i bieli. Balans między nimi jest zbliżony do zastosowanego w obrazie z 1965 roku. Nawiązanie to staje się jasne dla widza dopiero po seansie sceny przedstawiającej Mishimę na planie. Schrader przetwarza także inscenizację przestrzeni filmowej na wzór tej zastosowanej przez Japończyka w jego dziele. Krzysztof Loska wskazał na zabieg teatralizacji we fragmentach biografii pisarza będących ekranizacjami jego powieści³¹. Jednakże równie osobliwie został przedstawiony gabinet generała Mashity. Przylegający do niego balkon można przyrównać do szczególnego miejsca na teatralnej scenie. To na nim bohater filmu japońskiego autora odgrywa najważniejszy numer w jego przedstawieniu, którym jest tyrada skierowana do żołnierzy. Reżyser *Mishimy* skupia się raczej na płomiennej przemowie artysty wygłoszonej z balkonowego okna niż na dokonanym przez niego samobójstwie.

²⁹ B. Kubiak Ho-Chi, *Gdy słowa przestają wystarczać*, s. 143–165.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ K. Loska, *op. cit.*, s. 295–307.

Na pierwszy rzut oka punktem bezpośrednio łączącym oba tytuły jest samobójstwo dokonane przez ekranowego Mishimę bądź mężczyznę granego przez niego. Pewne analogie można dostrzec także na etapie przygotowania widowni do tych brutalnych widowisk. W *Mishimie* są to sceny rutynowych czynności wykonywanych o poranku, niezapowiadające dalszego obrotu wydarzeń. Japończyk w szlafroku pije kawę, a potem się ubiera. Natomiast w filmie z 1965 roku jest to rozmowa, którą mąż przeprowadza z żoną na temat jego zamiaru odebrania sobie życia. Ta scena dialogowa trwa niemal dziesięć minut w półgodzinnym niemym filmie. Wprowadzenie do głównej części obrazu, o zdecydowanie dynamicznym obrazoburczym charakterze, jest dość monotonne — podobnie jak przedstawienie poranka pisarza. W tej partii dzieła Schrader też obchodzi się bez dialogów. Nie oznacza to jednak, że jest ona niema. Mishimie wykonującym prozaiczne czynności towarzyszy jego narracja z offu. W kontrze do zdawkowych dialogów prowadzonych przez pozostałych bohaterów postać autora *Wyznania maski* snuje liryczny monolog wewnętrzny. Podobnie Beata Kubiak Ho-Chi przedstawia prozatorski styl Mishimy jako fuzję poetyckich opisów z patetycznymi wypowiedziami postaci³². Problematyczne jest dookreślenie, kim jest fokalizator w tym dziele. Z pewnością nie można przedstawić wyłącznie samego artysty w tej roli ze względu na istotę obecności bohaterów jego powieści. Choć są oni poniekąd z nim utożsamieni, perspektywa każdego z nich zawiera w sobie dozę indywidualizmu dzięki odrębności poszczególnych historii. Sam Genette, czyli autor pojęcia fokalizacji, zdawał sobie sprawę z niemożności przypisania całego obrazu filmowego do jednego z jej rodzajów. Ewentualnie możliwe jest precyzyjniejsze dopasowanie poszczególnych jego fragmentów³³.

Istotną komponentą tych dwóch filmów jest muzyka. Od początku seansu adaptacji *Umiłowania ojczyzny* rozbrzmiewa kompozycja z dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera pt. *Tristan i Izolda*. Autorem ścieżki dźwiękowej wykorzystanej w biografii Japończyka jest Philip Glass. Skomponowana przez niego muzyka nie pojawia się jednak we fragmencie przedstawiającym wydarzenia z 25 listopada, z wyjątkiem sekwencji samobójstwa, kiedy to w finale następuje scalenie postaci pisarza z bohaterami jego powieści. Także w *Patriotyzmie* kompozycja muzyczna osiąga punkt kulminacyjny w chwili odebrania sobie życia przez mężczyznę. Ostatnia część filmowego życiorysu, zatytułowana *Harmonia pióra i miecza*, nawiązuje do eseju Mishimy przetwarzającego honorowy kodeks samurajów³⁴. O ile „wierna” filmowa adaptacja eseju wydaje się trudna do wyobrażenia, o tyle ostatni segment dzieła oddaje jego założenia. Właśnie w nim bohater Schradera zamienia w czyn głoszone postulaty o powrocie do japońskiej tradycji przez popełnienie seppuku. *Harmonia pióra i miecza* jest więc analogią wobec życia, jak też twórczości

³² B. Kubiak Ho-Chi, *Klasyczny świat Mishimy Yukio*, s. 291–307.

³³ G. Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, przeł. J.E. Lewin, Ithaca-New York 1983.

³⁴ K. Loska, *op. cit.*, s. 295–307.

japońskiego autora, podczas gdy trzy wcześniejsze epizody filmu można określić jako komentarze, według terminologii zaproponowanej przez Alicję Helman³⁵.

Widzowi łatwo może umknąć najbardziej oczywisty aspekt wiążący krótkometrażowy obraz z biografią jego twórcy. Jest nim wybór obsadowy, którego dokonał reżyser *Patriotyzmu*, decydując się samemu zagrać w tym filmie. W świetle tego argumentu teza o konsekwentnej realizacji założeń swoich etycznych poglądów przez Mishimę zyskuje na wiarygodności. Co równie istotne, męska postać nie jest kreowana na głównego bohatera. Jest nią Keiko, czyli żona oficera. Obraz rozpoczyna się, gdy kobieta samotnie wyczekuje na powrót męża, a kończy się wraz z jej śmiercią. Ponadto widz przyjmuje jej perspektywę. Aspekt kobiecego spojrzenia jest podstawowy dla zrozumienia roli mężczyzny w tym dziele. W swoim artykule *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood* Patrycja Włodek przedstawia lata pięćdziesiąte w kinie amerykańskim jako tak zwany wiek klaty, kiedy to za sprawą kreacji stworzonych przez aktorów takich jak Paul Newman czy James Dean na wielkim ekranie zagościł męski seksapil. W tym czasie zapanował trend na podporządkowanie filmowej narracji kobiecej przyjemności percepcyjnej, którą można określić mianem kobiecego spojrzenia³⁶.

W podsumowaniu Włodek wskazuje na wariant ukrytego spojrzenia gejowskiego, kryjącego się za pozorną kobiecą rozkoszą seansu³⁷. Tu ponownie wkraça wątek życiorysu Mishimy, konkretnie motywy jego orientacji seksualnej oraz przemiany fizycznej, jaka dokonała się po podróży pisarza do Grecji. Z jego autobiograficznej książki pochodzi jeden z najbardziej znanych literackich przykładów erotyzacji mężczyzny. Mam na myśli postać czyściciela kloak przyodzianego jedynie w obcisłe kalessony³⁸. W powieści pojawia się motyw uwielbienia męskiego ciała, zwłaszcza w bardzo maskulinistycznym wydaniu. Szczególnie istotny dla tego artysty jest aspekt naturalizmu męskiej fizyczności, sprowadzający podmiotowość mężczyzny do wymiaru czysto cielesnego. Trudno o bardziej szokujące sportretowanie męskiego seksapilu niż półnagi młodzieniec umazany fekaliami. Ale też z wiekiem bohater *Wyznania maski* wraz z pożądaniem zaczyna odczuwać zazdrość o muskulaturę czy owłosienie innych przedstawicieli płci męskiej³⁹. Nakręcenie *Patriotyzmu* było dla Mishimy okazją do zaprezentowania rezultatów jego wieloletnich treningów fizycznych. W parze z ekspozycją własnego ciała szła jego erotyzacja. Zakochany we własnym wizerunku artysta używa filmowego medium, aby potwierdzić swoją atrakcyjność niczym Narcyz wpatrujący się w swoje odbicie rysujące się na tafli wody.

³⁵ A. Helman, *op. cit.*

³⁶ P. Włodek, *Kobiece spojrzenia, chłopięce ciała — męskość w klasycznym kinie Hollywood*, „Panoptikum” 2015, nr 14.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Y. Mishima, *op. cit.*

³⁹ *Ibidem.*

Egzemplifikacją teorii o uzewnętrznieniu męskiego piękna powinien być stosunek seksualny odbyty przez filmowych małżonków przed popełnieniem samobójstwa. Jego sportretowanie jest jednak bliższe klasycznej koncepcji ekspozycji kobiecy. Osobliwe jest skupienie spojrzenia kamery na twarzy Japonki, na której maluje się odczuwana przez nią ekstaza, zamiast na jej ciele. To kobieca rozkosz, a nie ciało została wyeksponowana, nie pozostawiając miejsca na męską przyjemność spojrzenia⁴⁰. Dzieje się tak, gdyż w filmie *Mishimy* to nie seks jest erotyzowanym aktem. Jest nim śmierć. Powiązanie stosunku cielesnego z samobójstwem koresponduje z tezami Georges'a Bataille'a. W książce *Erotyzm* badacz dowodzi pokrewieństwa tych dwóch płaszczyzn ludzkiego życia⁴¹. W jego ujęciu konanie ma suplementarny charakter dla rozkoszy, gdyż fizyczna bliskość dwóch ciał, a konkretnie orgazm, sprawia, że podmiot odrywa się od własnego jestestwa, co jest stanem pokrewnym śmierci. Dochodzi do przekroczenia bram własnej podmiotowości, transgresji. Tak jak samobójstwo erotyzm jest pewnego rodzaju złamaniem zakazu wynikającego z panującego ładu, ponieważ akt miłosny nie służy już rozmnażaniu, lecz odczuwaniu rozkoszy⁴². Dlatego stosunek odbyty przez bohaterów *Patriotyzmu* można potraktować jako przygotowanie do odebrania sobie życia. Podobny punkt widzenia przyjęła Wolska-Lenarczyk, która w swoich analizach też odwołuje się do Bataille'a. Transgresja w jej ujęciu jest dotknięciem tego, co boskie⁴³, a przecież ekranowe małżeństwo motywuje swą decyzję o wspólnej śmierci uwielbieniem dla figury cesarza jako potomka bogini Amaterasu.

Właśnie podczas samobójstwa dokonanego przez męża ma miejsce ekspozycja, a tym samym erotyzacja jego ciała, męskiego ciała. Zaznajomionych z opisami perwersyjnych wizji bohatera *Wyznania maski* nie powinien dziwić ten zabieg⁴⁴. Keiko, wtedy już całkowicie ubrana, z przejściem obserwuje roznegliżowany tors małżonka oraz jego krwawiące podbrzusze. W kontrze do reszty ciała jego twarz pozostaje niewidoczna przez większość seansu. Zasłania ją cień rzucany przez daszek oficerskiej czapki, co symbolizuje scalenie mężczyzny z mundurem, ale też sprowadza jego postać wyłącznie do wymiaru cielesności. Żona w filmie pełni funkcję jednoosobowej widowni tego drastycznego wystąpienia, zachwyty nad poświęceniem, odwagą oraz urodą wykrwawiającego się męża. Tym samym uwaga kamery skupia się głównie na jej twarzy. To mężczyzna jest tu tytułarnym władcą spojrzenia, a ona jedynie obserwatorką. Samobójstwo bohaterki zostało za to przedstawione jako akt świadomego odebrania sobie życia przed lustrem, bez ekspozycji jej ciała. Pojęcie władcy spojrzenia zaproponowane przez Jean-Louisa Baudry'ego obszerniej opisała Laura Mulvey w kontekście kreowania w kinie klasycznym ko-

⁴⁰ P. Włodek, *op. cit.*

⁴¹ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2019, s. 95–109.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ J. Wolska-Lenarczyk, *op. cit.*, s. 240–246.

⁴⁴ Y. Mishima, *op. cit.*

biecych postaci na wzór patriarchalnego uprzedmiotowienia⁴⁵. Tu sytuacja wygląda zgoła inaczej. To piękno męskiego ciała zapewnia oficerowi dominację uwodziciela nad swoją żoną.



3. Kadr z filmu *Patriotyzm*. Mężczyzna zasłania swoje krocze mieczem, na który jego żona kieruje wzrok — reż. Yukio Mishima, 1965, fot. Kimio Watanabe, © Art Theater Guild, Criterion Collection.

Wśród innych filmowych zabiegów jednoczących seksualność ze śmiercią można wymienić symboliczne wykorzystanie krwi albo artefaktu miecza. Strumień krwi mężczyzny pada na ścianę w chwili jego skonania. W tej sekwencji krew sportretowano jako białą substancję na czarnym tle, odwrotnie do ogólnie przyjętych założeń estetycznych. W ten sposób staje się ona synonimem nasienia, a tym samym moment śmierci można odebrać jako osiągnięcie przez mężczyznę orgazmu. Miecz jako atrybut bohatera pojawia się zarówno w dziele Mishimy, jak i w jego filmowej biografii. Tam podczas odwiedzin pisarza w gabinecie Mashity generał podziwiał zdobiony antyk, nie mając świadomości, do czego posłuży jego gościowi. Ta scena zdaje się mieć charakter rodzajowy, jednak ujawnia się w niej wariant ukrytego homoseksualnego spojrzenia, o którym pisała Włodek⁴⁶. W obu tych obrazach miecz symbolizuje fallusa. Oddaje to kadr z *Patriotyzmu*, w którym rozebrany mężczyzna, przed dokonaniem harakiri, zasłania swoje genitalia ostrzem, a jego żona klęczy przed nim w pozycji hołdu. Reasumując, oba tytuły łączą motyw erotyzacji śmierci.

⁴⁵ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa, a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

⁴⁶ P. Włodek, *op. cit.*

W ten sposób miecz będący narzędziem mordy staje się substytutem penisa. Tyle że w dziele z 1985 roku już w pełni ujawnia się aspekt homoseksualnego spojrzenia. Postać Keiko jako obserwatorki wydarzenia u Schradera zastępują młodzi wychowankowie Mishimy oraz generał.

PODSUMOWANIE

Praca ta przyjmuje założenie, że istnieje korelacja między stylem filmowym Mishimy, który zaprezentował w swoim jedynym obrazie, a stylem jego powieści. Problematyczne może jednak okazać się jednoznaczne określenie wyznaczników twórczości pisarza. Ponownie warto przytoczyć cytaty z tekstu Beaty Kubiak Ho-Chi o nierozzerwalności jego dzieł z jego życiorysem⁴⁷. Nie chodzi tu jednak o szeroko pojmowany autobiografizm, ale o wpływ prywatnych wydarzeń z życia pisarza na formę jego prac. Wśród nich można wymienić umiłowanie do sztuki japońskiej zakorzenione przez babkę, fascynację literaturą francuską czy wycieczkę do Grecji i sięgnięcie do konstrukcji greckiej tragedii. Równie skomplikowane jest przypisanie Mishimy do grona przedstawicieli danych tendencji w literaturze. Kubiak Ho-Chi zauważa dysonans między odbiorem jego prac na Zachodzie, gdzie uważany jest za przedstawiciela japońskiego modernizmu, a w jego ojczyźnie, w której określa się go mianem klasycysty. Badaczka upatruje przyczyny tej rozbieżności w znaczeniu pojęć „klasyka” i „klasycyzm”. Drugie z nich odwołuje się *stricto* do inspiracji sztuką europejską, która realnie odcisnęła piętno na stylu Mishimy⁴⁸. Dlatego film biograficzny o nim spod ręki zachodniego filmowca mimo różnic kulturowych wydaje się stylistycznie spójny z dziełami pisarza.

Patriotyzm powstał w późnym okresie twórczości artysty, kiedy nabrała ona jednoznacznie politycznego wydźwięku, a konstrukcja jego dzieł przyjęła wzorcowo uporządkowaną formę zaczerpniętą z klasyki europejskiej⁴⁹. Jej cechy objawiające się w tym wypadku to: trzyaktowa kompozycja (rozmowa, stosunek seksualny, samobójstwo), przejrzystość fabularna, a także wyraźnie zaznaczony ciąg przyczynowo-skutkowy. Schrader nawiązuje do autorskiego stylu filmu Mishimy, lecz dokonuje przetworzenia przez rozbitcie go na dwie główne składowe — klasyczną, klarowną narrację oraz teatralizację. Przejrzystość narracyjna dotyczy epizodu przedstawiającego dzień śmierci pisarza. Jest on prostym zapisem po kolei wykonywanych przez mężczyznę czynności do chwili osiągnięcia przez niego celu, czyli odebrania sobie życia. I choć przestrzeń gabinetu generała przejawia znamiona teatralnej konstrukcji, to w gruncie rzeczy tę partię obrazu sfilmowano w realistycznej poetyce. Sensu działaniom bohatera nadają wtrącane w główną oś fabuły

⁴⁷ B. Kubiak Ho-Chi, *Klasyczny świat Mishimy Yukio*, s. 291–307.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ B. Kubiak Ho-Chi, *Gdy słowa przestają wystarczać*, s. 143–165.

wątki retrospekcji oraz ekranizacje jego książek. Ich wspólną cechą jest teatralizacja, lecz te filmowe adaptacje są odległe od estetyki *Patriotyzmu*. Dominują w nich groteskowa scenografia, jaskrawe barwy, karykaturalne aktorstwo. Zasadniczo są one dalekie od uporządkowanego wyważenia dzieła Mishimy.

Precyzyjny plan pisarza wobec przebiegu wydarzeń w bazie wojskowej w listopadzie 1970 roku przypomina konstrukt dokładnie przemyślanego przedstawienia. Tu aspekt wymiaru teatralizacji czy performance'u wynika ze sceniczności gestu dokonania tradycyjnego seppuku poprzedzonego przemową skierowaną do wojskowych. Nie wszystko udało się zgodnie z zamierzeniami Mishimy. Pierwsza część jego przemówienia została wygwizdana przez żołnierzy. A ciąg dalszy zagłuszyły nadlatujące wojskowe helikoptery. Przygotowany przez niego przekaz nie został odebrany. Ponadto artyście i jego towarzyszom nie udało się szczelnie zabarykadować generalskiego gabinetu, a i przy samym akcie samobójstwa pojawiły się komplikacje spowodowane niedyspozycją jego pomocnika⁵⁰. *Patriotyzm* przedstawia dzień śmierci pary idealnych ludzi. W tym obrazie nawet coś tak niekontrolowanego jak śmierć czy seks wydaje się pozbawione skazy. Schrader, ukazując odebranie sobie życia przez Mishimę, usuwa niedoskonałości rzeczywistości, koncentrując się bardziej na motywacjach swojego bohatera, a nie problemach napotkanych przy realizacji jego zamierzeń. Temu celowi służą ekranizacje trzech książek Japończyka nawiązujące do jego życia. W finale następuje zjednoczenie głównych bohaterów powieści z ich autorem, kiedy giną wraz z nim. Zachodzące słońce w *Galopujących koniach*, na którego tle pojawiają się napisy końcowe, domyka wszystkie wątki przedstawione w filmie. Zgodnie z wyznacznikami japońskiej estetyki to ujęcie pozostawia widza z pewnym niedomówieniem, pytaniem o rzeczywisty koniec. W ten sposób reżyser *Mishimy* ostatecznie potwierdza tezę o nierozzerwalności sztuki artysty z jego biografią, czyniąc jego ostatni spektakl perfekcyjnym.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że reżyser pozbawił widza czegoś, na czym najprawdopodobniej Mishimie najbardziej by zależało. Mam na myśli ekspozycję samego aktu odebrania sobie życia. W obrazie z 1985 roku to filmowi bohaterowie pochodzący z jego książek robią to za artystę. Ostatnie ujęcie z jego postacią ukazuje go na chwilę przed dokonaniem czynu, kiedy wymierza sobie cios ostrzem w podbrzusze. Prostota fabularna *Patriotyzmu* jest poddana eksploatacji dwóch czynności mających koronne miejsce w jego sjużecie, mianowicie seksu małżonków i popełnionego przez nich samobójstwa. Za to *Mishima* opiera się na zawilej konstrukcji epizodycznej odzwierciedlającej skomplikowaną osobowość tytułowego bohatera. Schrader nawiązuje do *Patriotyzmu* w formie odtworzenia poszczególnych ujęć z tego obrazu, rozwinięcia podstawowych jego motywów, generalnie pozostawiania widzowi tropów odsyłających go do jedynego filmu zrealizowanego przez Mishimę. Niemniej wzór przejrzystej fabuły poddanej jasnemu przesłaniu został przez niego zatracony.

⁵⁰ K. Loska, *op. cit.*, s. 295–307.

**PORTRAIT OF THE ARTIST AS A MATURE MAN:
A COMPARATIVE ANALYSIS OF *PATRIOTISM* BY YUKIO MISHIMA
AND *MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS*, A BIOGRAPHICAL
FILM ABOUT THIS AUTHOR BY PAUL SCHRADER**

Summary

This article constitutes a comparison of two films — *Patriotism* (1965) by Yukio Mishima and *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985) by Paul Schrader, a biographical film about the Japanese writer and director of the first film. The article focuses on how the latter film imitates the former, both in formal style and in showing the act of suicide. The analysis also covers problems of adaptation, theatricality, homoeroticism and the tradition of Japanese cinema.