



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Mariola Marczak

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

„KINO DALEKIEGO WSCHODU” – PANORAMA Z SERIĄ ZBLIŻEŃ

Książka Piotra Kletowskiego¹, która ukazała się w 2009 roku w Wydawnictwie Krytyki Politycznej, jest pożyteczna i potrzebna. Po tym, jak kino japońskie zawojowało Europę w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych filmami Kurosawy, Ozu, Mizoguchiego, Kobayashiego, Teshigahary, Imamury, Oshimy, Ichigawy i in., przez prawie 20 lat z Dalekiego Wschodu jedynie sporadycznie docierały do nas dzieła godne uwagi. Przeważnie były to pojawiające się z rzadka obrazy uznanych już mistrzów, czasem docierające z opóźnieniem (zwłaszcza do naszej części Europy). Szersza publiczność kojarzyła kino azjatyckie z serią filmów o potworach godzillopodobnych oraz z filmami z Bruce'em Lee. Jednak przez następne 20 lat aż do chwili obecnej kino azjatyckie niemal nieprzerwanie zdobywało europejską i amerykańską publiczność, jednocześnie zbierając nagrody na wszystkich najważniejszych festiwalach i przypuszczając szturm po Oscary. Sukcesy prestiżowe i komercyjne znajdowały odzwierciedlenie w omówieniach prasowych; w pismach fachowych można było znaleźć od czasu do czasu interesujące szkice i analizy. Dotąd jednak brakowało syntetycznego omówienia kinematografii tego regionu. Poza już dość dawno wydaną książką Stanisława Janickiego, poświęconą kinu japońskiemu (1982), oraz pracą Anety Pierzchały o związkach kina japońskiego z kulturą europejską (2005) nie ukazała się żadna znacząca publikacja o takim właśnie charakterze. Zresztą i te dwie są przecież monografiami skupiającymi się na kinematografii jednego kraju. Kompendium wiedzy na temat dorobku filmowego całego regionu dotąd nie było. Znaczącą próbą wypełnienia owej luki był monograficzny numer „Kwartalnika Filmowego” – „Film w Azji” (2005 nr 51) – oraz przedostatni, XXVIII tom Studiów Filmoznawczych

¹ P. Kletowski, *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa 2009.

z 2007 roku. Nieliczne są nawet monografie twórczości poszczególnych reżyserów, począwszy od książki Alicji Helman *Akira Kurosawa* (1970) po dwie współczesne monografie Wong Kar-Waia: Ewy Mazierskiej z 1999 oraz Joanny Aleksandrowicz z 2008 roku. Wobec rosnącego zainteresowania filmami z kontynentu azjatyckiego i coraz bardziej oczywistej – w związku z rozwojem światowych mediów – dyfuzyjności kultur książka, którą proponuje Piotr Kletowski, jest wręcz niezbędna. Autor podąża za zmienną dynamiką rozwoju kina azjatyckiego, biorąc pod uwagę fakt, że co jakiś czas kinematografia innego azjatyckiego „tygrysa” przejmowała pozycję lidera. Dzięki temu zainteresowanie twórczością filmową tego regionu świata zmieniało nieco swój kierunek, ale nie słabło. Ciekawe, że nie stanowi ona wyłącznie artystycznej niszy dla garstki entuzjastów, lecz przyciąga także dość liczną publiczność, a jednocześnie zadziwia krytyków poziomem oraz świeżością estetycznych rozwiązań. Filmy azjatyckie docierają jednak niezbyt rytmicznie do naszego kraju, a wraz z ugruntowywaniem się w świadomości polskich widzów zjawiska, jakim jest to kino, rośnie potrzeba uporządkowania i syntezy. Potrzebne jest źródło, które dostarczyłoby systematycznego zbioru podstawowych faktów oraz pewnego paradygmatu interpretacyjnego. A jednocześnie pomagające odbiorcy w zrozumieniu elementów filmowego przekazu, które ze względu na kulturową odmiennność mogą być zupełnie nieczytelne lub niejasne. Wszystkie te oczekiwania spełnia nowa książka Piotra Kletowskiego. Autor ma świadomość zadań, które stoją przed pierwszym kompendium wiedzy o dalekowschodnim kinie, i dostosowuje do nich swoje założenia metodologiczne. Zgodnie z nimi *Kino Dalekiego Wschodu* przynosi diachroniczny opis najważniejszych zjawisk w poszczególnych kinematografiach krajowych², pogłębiony o analizę twórczości niektórych reżyserów. Nadrzędna metodologicznie jest jednak perspektywa antropologiczna, ponieważ w książce Kletowskiego film jest traktowany jako dokument antropologiczny – jako tekst kultury. Przy czym, zdaniem autora, jest to tekst szczególnie uprzywilejowany, ponieważ – będąc wytworem kulturowej aktywności człowieka – może być traktowany „jako rodzaj skondensowanego przekazu kodów kulturowych” (s. 7). Z tego powodu film „Staje się – jeśli nie podstawowym, to jednym z najistotniejszych mediów kulturoznawczych, służących pogłębianiu wiedzy o człowieku i społeczeństwie” (s. 6). Utwory filmowe od czasów trawelogów służyły poznawaniu odległych kultur jako audiowizualny zapis egzotycznych miejsc, dorobku kultury materialnej i symbolicznej. Obecnie w większym stopniu niż poznaniu służą zrozumieniu ludzi odmiennych kultur. Pozwalają na odsłonięcie duchowych korzeni, filozoficznej podbudowy „mentalności Wschodu”, a także źródeł estetyki oraz elementów składowych tejże estetyki wspólnych kulturom wielu krajów. Analiza dokonań kinematografii krajów azjatyckich autorstwa Piotra Kletowskiego pokazuje, w jaki sposób wspólne kulturowe wyposażenie kształtowało historię i współczesność krajów, których kinematografie autor prezentuje. Przedstawia wspólne „ideowo-es-

² Nie zawsze można w tym regionie mówić o kinematografiach narodowych ze względu na geopolityczną specyfikę.

tetyczne wyznaczniki kinematografii azjatyckich”, jednocześnie „rzucając światło na podstawowe wartości azjatyckich społeczeństw” (s. 13).

Pierwotnym wspólnym pierwiastkiem, który wpłynął na charakter kultury oraz na estetykę Dalekiego Wschodu, w tym także na ukształtowanie dzieł filmowych, jest – jak konsekwentnie akcentuje Kletowski – myśl Konfucjusza przenikająca się z buddyzmem, a precyzyjniej „konfrontacja antyindywidualistycznej filozofii konfucjańskiej z indywidualistyczną filozofią buddyjską” (s. 16). Te dwa przeciwstawne komponenty z czasem zintegrowały się w świadomości mieszkańców Azji Wschodniej, a fakt ów jest dobrze widoczny w ukształtowaniu bohaterów filmowych, odmiennym od europejskiego sposobie przeżywania własnego losu, w stosunku do cierpienia i śmierci, a także w – tak trudnej dla nas do zrozumienia – gotowości do podporządkowania jednostki wymaganiom zbiorowości oraz do ponoszenia ciężarów z tym związanych.

Każdy rozdział stanowi minimonografię kinematografii wybranego kraju i składa się z części historycznofilmowej oraz analitycznej, w której autor omawia twórczość wybranych reżyserów. W praktyce to założenie jest różnie realizowane, ponieważ przy większej liczbie omówień w obrębie jednego rozdziału tworzy się efekt szkicowości, za sprawą charakterystyki ograniczającej się do kilku zaledwie, trafnych cech. Pozostawia to wrażenie pewnej pobieżności oraz poczucie niedosytu, gdyż duża liczba lakonicznych informacji nie daje wyobrażenia o specyfice dorobku konkretnego twórcy. I odwrotnie – tam, gdzie autor skupił się na niewielu twórcach (jak np. w wypadku kina koreańskiego), otrzymujemy bardziej rozbudowane i zarazem pogłębione analizy przykuwające uwagę i pozwalające wnikać w hermetyczny świat egzotycznych artystów. Sądzę, że książka bardzo by zyskała, gdyby autor przyjął raczej ten drugi model. Lepiej spełniałaby zapewne także funkcje popularyzatorskie – byłaby bardziej przejrzysta i przystępna dla szerszego grona miłośników tego kina. A takie było chyba założenie autora i wydawcy, zważywszy, że książka jest współfinansowana przez Polski Instytut Sztuki Filmowej z funduszy przeznaczonych na upowszechnianie kultury filmowej. Monografia została wzbogacona, spojrzeniem autora na współczesne kontynuacje motywów, wątków i estetyk, które omawia jako element dawnego kina. W ten sposób wskazuje na tkwiące w przeszłości korzenie kolejnych estetycznych dominant współczesnego kina Dalekiego Wschodu lub pokazuje, jakie elementy kina azjatyckiego stały się inspiracją dzieł kina światowego, takich jak *Wściekle psy* czy *Kill Bill*.

Pod względem kompozycyjnym książka ma nieco zaburzone proporcje, ponieważ kinu japońskiemu poświęca się kilkakrotnie więcej miejsca niż każdej innej kinematografii. O ile jest to zrozumiałe w wypadku kina tajlandzkiego czy wietnamskiego, to w odniesieniu do dorobku filmowców chińskich mamy chyba do czynienia z pewnym „niedoszacowaniem”.

Piotr Kletowski, pisząc swoją monografię, wykazuje się kompetencjami zarówno filmoznawcy, jak i znawcy kultury Dalekiego Wschodu. Szczególnie istotne jest odwoływanie się do religijnego i filozoficznego podłoża kultury krajów,

o których pisze, bez czego zrozumienie kina tego regionu byłoby niemożliwe. Jest ono przecież formą sztuki, będącą kontynuacją tych jej dziedzin, które były tam uprawiane od tysiącleci. Autor pisze o tym, snując w aneksie³ ważne dla całej książki rozważania na temat inspiracji konfucjańskich i buddyjskich, co wydaje mi się decyzją strategicznie nie najszcześniejszą, mającą bowiem swoje negatywne konsekwencje dla toku lektury. Jedną z nich jest fakt, że najbardziej wartościowe analizy filmów znalazły się w części będącej przecież z założenia dodatkiem, z którego nie każdy czytelnik musi korzystać. Także w konstrukcji samego aneksu występuje dysproporcja. W części pierwszej Kletowski omawia w skrócie korzenie historyczne oraz podstawowe założenia konfucjanizmu, a następnie przechodzi do omówienia przykładów tego rodzaju inspiracji w omawianych kinematografiach. W drugiej części, poświęconej buddyzmowi, brakuje takiego historycznego oraz teoretycznego wprowadzenia. Autor od razu przechodzi do egzemplifikacji, prawdopodobnie zakładając, że są to fakty powszechnie znane. Nie służy to jednak przejrzystości i precyzji wyводу, a na pewno zniechęci czytelnika mniej obeznanego z tematem.

Podobnie fakt, iż analizy bardzo znaczących filmów, a czasem motywów i toposów buddyjskich zostały przeniesione do aneksu, burzy koncepcję diachronicznej prezentacji (choć prawdopodobnie miało być odwrotnie). Podczas czytania tekstu głównego mamy wrażenie, że książka ma istotne luki faktograficzne, ponieważ o niektórych ważnych, a nawet wybitnych utworach czy znaczących wątkach autor nie wspomina, nie informując choćby w przypisie o tym, gdzie czytelnik te istotne informacje znajdzie. Przykładem może być charakterystyka twórczości Kenji Mizoguchiego, będąca częścią prezentacji historii kina japońskiego. Nie ma tam nawet wzmianki o ważnym nurcie tematycznym, jakim są złożone portrety kobiet. Brakuje tytułu najlepiej znanego i najbardziej cenionego w Europie (*Życie Oharu*). Film ten pojawia się tylko w związku z rolą Toshiro Mifune przy okazji omawiania *Rikszarza*. Tak więc obyty widz odbierze to jako istotny brak, a niezorientowany nie dowie się, kto jest reżyserem tego filmu ani jaka jest jego wartość. Autor rekompensuje wszystkie niedostatki w aneksie, ale jest to przecież – jak już była o tym mowa – dodatek, natomiast w tekście głównym nie ma śladu tych wiadomości. Z kolei faktograficznie wyczerpująco opisany w części historycznej Ozu⁴, w sposób bardziej pogłębiony zostaje zinterpretowany również dopiero w aneksie, co jest uzasadnione ze względu na rolę duchowości buddyjskiej w ukształtowaniu poetyki tego reżysera, ale obniża wartość prezentacji zawartej w tekście głównym.

Podobnie rzecz się ma z charakterystyką źródeł specyficznej estetyki kina dalekowschodniego. Dopiero w aneksie autor objaśnia, że z buddyzmu została wywiedziona obecna w omawianej kinematografii koncepcja sztuki jako drogi

³ Nosi on tytuł: *Konfucjańskie i buddyjskie inspiracje w kinematografii azjatyckiej*.

⁴ Brakuje jednak wzmianki o ostatnim filmie japońskiego mistrza *Smaku jesiennej sajry*.

prowadzącej do odkrycia istoty egzystencji. W *Pięcioksięgu* zawarte są również wskazania mówiące o tym, że sposobem na to, by na tę drogę wkroczyć, jest współodczuwanie (s. 178). Jednym słowem, do tego, by osiągnąć satori poprzez sztukę, potrzebna jest zarówno pewna dyspozycja świadomości, jak i wrażliwość estetyczna. Podobnie jednak jak w poprzednich przypadkach, czytelnik musi szukać tych kwestii po omacku, ponieważ w zasadniczej części książki brakuje jakichkolwiek odsyłaczy.

Inne ciekawe konteksty kulturowe bywają czasem nazbyt skrótowo potraktowane. Przykładem może być fragment poświęcony anime. Brakuje zwłaszcza objaśnienia dotyczącego złożonej roli mangi w społeczeństwie i kulturze Japonii – zagadnienia podstawowego dla zrozumienia genezy specyficznej japońskiej animacji. Należy jednak podkreślić, że ów niedosyt równoważą liczne kulturowe nawiązania, kontynuacje oraz interferencje, które autor systematycznie wypunktowuje. Wśród nich są adaptacje tekstów europejskich (nie tylko Szekspira i nie tylko u Kurosawy)⁵, wzajemne inspiracje między westernem a filmami jidai geki (z *Siedmioma samurajami* i *Siedmioma wspianymi na czele*), ale także ideowe i artystyczne nawiązania do francuskiej nowej fali w twórczości japońskich reżyserów analogicznego nurtu (nuboru bangu). Dla zrozumienia odmienności kultur dwóch kontynentów wiele wnosi wyczerpujące objaśnienie przyczyn wielkiej popularności w Europie, i wieloletniej niechęci we własnym kraju – Akiry Kurosawy. Listę tych kulturowych „smaków” kończą japońskie polonika odnotowane przez Kletowskiego (przyznanie się Kobayashiego do czerpania inspiracji z *Matki Joanny od Aniołów* w *Harakiri* i *Buncie*).

Tak więc książka Piotra Kletowskiego jest tym, co autor założył: minimonografią kinematografii Dalekiego Wschodu, rodzajem pierwszego przewodnika po tym frapującym obszarze. Kletowski zbiera fakty, porządkuje je, wpisuje poszczególne znane i mniej znane dzieła w ciąg rozwojowy, przybliża konteksty, związane ze specyfiką azjatyckich kultur, ich historią, religijnością, typem umysłowości i duchowości. Wskazuje również na elementy przenikania kultur w mikro- i makroskali. W analizach umieszczonych w aneksie daje przedsmak bliższego poznania. Zaprezentowane w tej książce filmowe fakty wraz z ich interpretacją tworzą pewien zrąb elementarnej wiedzy, bardzo cennej, choć niedającej pełnego wglądu w zjawisko i pozostawiającej poczucie pewnego niedosytu. Równocześnie jednak zaostrzają czytelniczy i odbiorczy apetyt, zachęcając do dalszego poznawania. Niewątpliwie *Kino Dalekiego Wschodu* Piotra Kletowskiego stanowi pierwszy trudny krok w stronę wyczerpującej monografii kinematografii azjatyckich. Jest to pierw-

⁵ Co prawda, razi trochę podanie jako pierwowzoru literackiego filmu japońskiego tekstu Luigiiego Pirandella *Nieboszczyk Maciej Pascal*, gdy jego polskie tłumaczenie ukazało się w druku pt. *Świętej pamięci Mattia Pascal*, co można by ewentualnie przetłumaczyć dosłownie, tak jak to zrobił Adam Garbicz w *Encyklopedii kina* jako *Nieboszczyk Mateusz Pascal*, ale to są redakcyjne niedociągnięcia, które trudno całkowicie wyeliminować, zwłaszcza przy tak dużym zakresie tematycznym.

szy syntetyczny rzut oka na całość, pierwsza panorama z serią znaczących zbliżeń na wybrane zagadnienia. Czekać wypada na szczegółowe analizy filmowego dorobku poszczególnych krajów tego regionu.

“THE CINEMA OF THE FAR EAST.” PANORAMA WITH A SERIES OF CLOSE-UPS

Summary

Piotr Kletowski in his book *The Cinema of The Far East* presents chronologically the most important facts from the history of the particular cinematography (such as Japanese, Chinese, Thai, etc.). The author points out ideas and elements of aesthetics which are determinants of Asiatic cinematography and indicates rudimentary values of Asiatic societies which have involved film productions. He also characterizes particular works of the most eminent or characteristic directors. Kletowski recognises that cinema belongs to the main medias used in intercultural communication as to widen and deepen knowledge and comprehension of a human being and distant societies. The analysis of the Asiatic cinema achievements demonstrates how the mutual history and spirituality formed mentality of the Far-East people and influenced present day.

Translated by Mariola Marczak