



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Michał Bobrowski

Uniwersytet Jagielloński

ODMIENNOŚĆ PODOBIEŃSTW – MELODRAMAT PO JAPOŃSKU

– Otóż był już taki film. Niewiele osób wie, że *Przeminęło z wiatrem* to film japoński. Zagrali tam japońscy aktorzy z podłożonymi głosami Amerykanów z południowym akcentem.

– Doprawdy?

– O tak.

(Woody Allen w filmie *What's up Tiger Lilly*)

Miłość jest jednym z głównych tematów światowego kina, a melodramat to gatunek uniwersalny. Melodramaty powstają nie tylko w kręgu kultury zachodniej, ale także na Wschodzie: w Indiach, Chinach, Korei, a także w Japonii. W pracy tej postaram się dotrzeć do kulturowej specyfiki japońskich melodramatów filmowych.

TO, CO SWOISTE, I TO, CO NABYTE

Tak postawiony cel pracy rodzi liczne problemy badawcze. Kultura japońska jest bowiem niezwykle chłonna i otwarta na zewnętrzne inspiracje, dlatego dotarcie do jej cech swoistych jest zadaniem bardzo trudnym. „Japońska skłonność do inteligentnego i uważnego przyswajania obcych wpływów jest najbardziej widoczna w masowych zapożyczeniach z kultury chińskiej, które miały miejsce w VI wieku i, z przerwami, były kontynuowane przez następne tysiąc lat”¹. Japończycy przy-

¹ G. Parkes, *Ścieżki japońskiej umysłowości*, przeł. W. Laskowska, [w:] *Estetyka japońska*, pod red. K. Wilkoszewskiej, t. III: *Estetyka życia i piękno umierania*, Kraków 2005, s. 165.

swajali też wpływy koreańskie, a w XVI wieku intensywnie chłonili zdobycze kultury europejskiej. Po dwustupięćdziesięcioletniej izolacji okresu Edo w drugiej połowie XIX wieku granice Japonii zostały otwarte. Nastąpił czas radykalnej modernizacji i westernizacji. Zmiany dotyczyły nie tylko przemysłu i kwestii ustrojowych – także artyści i intelektualiści zachłysnęli się ówczesną sztuką i myślą europejską. Z kolei po klęsce w drugiej wojnie światowej nadszedł czas silnej amerykańskiej archipelagu. Wraz z nowoczesnym, korporacyjnym kapitalizmem pojawiły się w Japonii wzorce amerykańskiego stylu życia czerpane głównie z hollywoodzkiego kina i kultury popularnej. Współczesne zjawisko globalizacji światowej kultury Japonia przyjęła w sposób naturalny. Dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczna kultura japońska jest eklektyczną mieszanką przenikających się wpływów zewnętrznych i specyficznie japońskich.

Bohater powieści Philipa K. Dicka, Amerykanin sfrustrowany nieumiejętnością przekroczenia barier kulturowych, złorzeczy w duchu: „Popatrzcie, jak piją z angielskiej porcelany, jedzą amerykańskimi srebrnymi sztucami, słuchają murzyńskiej muzyki. [...] Nawet ta I-cing, którą nam wtłoczyli do gardła, przecież to też chińskie. [...] Kradną obyczaje na lewo i prawo, ubranie, jedzenie, sposób mówienia i chodzenia [...] To prawda, co się o was mówi – wasze zdolności naśladowcze są olbrzymie. Szarlotka, coca-cola, przechadzka po kinie, Glenn Miller... potrafiliście sklecić z papieru ryżowego całą sztuczną Amerykę!”². Cytat ten znakomicie odzwierciedla zaskoczenie zachodniego badacza, który w kontakcie z kulturą japońską co rusz napotyka elementy znane z innych kontekstów, a jednocześnie nieustannie towarzyszy mu świadomość, że mierzy się ze strukturą egzotyczną i niepowtarzalną. Jedyną w swoim rodzaju.

Co do istnienia specyficznie japońskiego rdzenia kultury Nipponu nie może być bowiem wątpliwości. Specyfika manifestuje się już w samym sposobie przetwarzania naleciałości. Materia, z której Japończycy mogliby zbudować „sztuczną Amerykę”, niezmiennie pozostaje papier ryżowy. Przejmowane elementy odrywane są od pierwotnych kontekstów, zestawiane z elementami rdzennie narodowymi i wraz nimi scalane w nowe struktury. Dochodzi do daleko idącego przeinterpretowania zapożyczeń, których istnienie nie obniża poziomu narodowej integralności i kulturowej specyfiki. Japońską kulturę można określić jako chłonną jak mała która, ale również jako jedną z najbardziej hermetycznych, oryginalnych i trudnych do ogarnięcia przez obserwatora z zewnątrz.

Kino japońskie jest obszarem, w którym paradoks ten realizuje się ze szczególną wyrazistością. Jest ono odmienne i niepowtarzalne, a zarazem od swego zarania przesiąknięte zachodnimi wpływami. Elementy swoiste i zapożyczone mieszają się, współtworząc harmonijną mozaikę, próby zaś ich odseparowania są skazane na umowność i dyskusyjność. Okazuje się, że nawet w kontekście twórców po-

² Ph.K. Dick, *Człowiek z wysokiego zamku*, przeł. L. Jęczmyk, Poznań 2006, s. 121–122.

wszechnie uważanych przez filmoznawców za najsilniej „japońskich” może pojawić się kwestia niejednorodności kulturowej: „Yasujiro Ozu [...] jest często określany jako najbardziej »japoński« z japońskich reżyserów. Jeśli cecha bycia »japońskim« oznacza eklektyczność w umiejętności przyjmowania obcych wpływów – Ozu był zapalonym miłośnikiem hollywoodzkich filmów – to osąd ten jest trafny”³.

Mając na uwadze te zastrzeżenia, zakładałam mimo wszystko, że istnieją elementy dystynktywne decydujące o swoistości japońskich melodramatów filmowych. Rodzi się zatem pytanie, w jakich filmach można je odnaleźć w postaci możliwie najczystszej?

MERODORAMATY I ZAPOŻYCZENIA AMERYKAŃSKIE

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku popularnością cieszyły się filmy nazywane przez Japończyków *merodorama* (typowy japoński „makaronizm”, zresztą do dzisiaj używany na określenie filmów o miłości odznaczających się „ekstrawagancką teatralnością”⁴). Utwory należące do tej kategorii, w odróżnieniu od dążących do realizmu dramatów społecznych (*shomin-geki*), charakteryzowały się daleko idącą stylizacją, patosem i teatralizacją, a ich twórcy bez oporów czerpali wzory z kina amerykańskiego. Choć elementy kultury narodowej zarysowują się w „merodoramatach” wyraźnie, trudno nazwać ten gatunek „czysto japońskim”. Symptomatyczne, że będąca wzorcowym przykładem merodoramatu trylogia *Jak ci na imię?* (*Kimi no Na wa*, 1953–1954, reż. Hideo Ohba) jest przeniesionym w realia japońskie remakiem klasycznego hollywoodzkiego melodramatu *Pożegnany walc* (*Waterloo Bridge*, 1940, reż. Mervyn LeRoy).

„Kultura zdeterminowała gatunek. Japończycy pojmowali miłość romantyczną w kategoriach melodramatycznych, jako że była ona nieosiągalna w życiu codziennym podporządkowanym zasadom Bushido i konfucjanizmu. Drugą stroną przywiązania do wartości rodzinnych stała się silna tęsknota za romantyczną miłością. Realistyczne dramaty społeczne koegzystowały z fantastycznymi melodramatami. Melodramatyczne archetypy posiadały funkcję socjalizującą, poprzez motywy cierpienia i bierności akcentowały posłuszeństwo. Gdy cierpienie uważa się za cnotę, ludzie akceptują społeczny porządek raczej jako zjawisko naturalne niż arbitralne, a kiedy bierność jest stosownym wzorcem zachowania, ludzie stają się posłuszni i podporządkowani”⁵. Wizja miłości jako siły kontrkulturowej i funkcja melodramatu jako narzędzia włączenia tej siły w obręb głównego nurtu kultury to elementy znane również z kina amerykańskiego.

³ G. Parkes, *dz. cyt.*, s. 179.

⁴ G. Barret, *Archetypes in Japanese Film*, London–Toronto 1989, s. 120.

⁵ *Tamże*.

W dalszej części rozważań pomijam japońskie gatunkowe kalki melodramatów hollywoodzkich, skonstatowawszy jednak fakt ich istnienia, zaadaptowania przez nie amerykańskich wzorców gatunkowych, a także wpływu, jaki wywarły one na wyobrażenie obowiązujących w japońskim kinie modeli filmowych opowieści o miłości.

Intuicja podpowiada, że japońską melodramatyczność w stanie mniej zmaconym wpływami zachodnimi można znaleźć w wątkach miłosnych z filmów reprezentujących czysto japońskie gatunki. Film samurajski (*ken-geki*) i *yakuza* (*yakuza-eiga*) to gatunki w oczywisty sposób wyrastające z rodzimego kontekstu. Problem polega jednak na tym, że japońskie kino gatunkowe jest szczególnie głęboko prześiąknięte zapożyczeniami.

Grażyna Stachówna zwraca uwagę na istnienie hybryd gatunkowych w rodzaju *western melodrama* czy *crime melodrama*, które łączą formułę melodramatu z konwencjami charakterystycznymi dla innych gatunków⁶. Idąc tym tropem, można przy odrobinie dobrej woli ukuć terminy odnoszące się do gatunków japońskich: *ken-geki melodrama* i *yakuza melodrama*. Przykładowo trylogię o Miyamoto Musashim (*Musashi Miyamoto*, 1954–1956, reż. Hiroshi Inagaki) można by uznać za mutację melodramatu i kina samurajskiego, a *Tokijskiego wędrowca* (*Tokyo nagaremono*, 1966, reż. Seigun Suzuki) – melodramatu i filmu *yakuza*.

André Bazin opisuje swoisty „schemat schematów” westernowego wątku miłosnego. Poprzez nałożenie na siebie wielu szablonów gatunkowych konstruuje „western idealny, western złożony z trwałych cech, wspólnych wszystkim okazom, western składający się z mitów w stanie czystym”⁷. Bazin pochyla się nad najdonioślejszym jego zdaniem westernowym mitem – mitem kobiety. Streszcza metaschematyczną historię trójkąta miłosnego między „dobrym kowbojem”, dziewczicą i „ prostytutką o wielkim sercu”. Opowieść kończy się heroiczną, odkupiającą śmiercią grzesznicy, która, ratując życie bohaterowi, umożliwia spełnienie jego miłości do kobiety czystej. Dokładną realizacją tego schematu jest wątek romansowy klasycznego *western melodrama*, jakim jest *Destry znowu w siodle* (*Destry Rides Again*, 1939, reż. George Marshall). Symptomatyczne, że schemat Bazina co do joty wypełnia także wątek trójkąta miłosnego z trylogii Inagakiego relacjonujący losy niewinnej Osan i upadłej Akemi, które pokochały Miyamoto Musashiego.

Z kolei mizoginiczny wątek melodramatyczny *Tokijskiego wędrowca* doskonale wpisuje się w model klasycznego amerykańskiego kina gangsterskiego. W słynnej scenie finałowej (zrealizowanej zresztą w poetyce do złudzenia przypominającej sekwencję *noir* z musicalu *Wszyscy na scenę* [*Band Wagon*, 1953, reż. Vincente Minnelli]) zdradzony przez szefa bohater zabija zwierzchnika. Wyłamując się z hie-

⁶ G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 35.

⁷ A. Bazin, *Western, czyli film amerykański par excellence*, [w:] tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michalek, Warszawa 1963, s. 147.

rarchicznego układu powinności, staje się miejskim roninem stojącym poza prawem i zobowiązaniami. Niechęć do wszelkich więzów ze społecznością powoduje bohaterem, kiedy w okrutny i pogardliwy sposób porzuca kochankę. Takie podejście do sfery uczuciowej to obowiązujący w zachodnim kinie gangsterskim (od Mervyna LeRoya, poprzez Jean-Pierre’a Melville’a, aż po Briana De Palmę) „model stosunku gangstera do kobiet, który z reguły albo ich unika, albo budzą one jego lęk, a gdy już wiąże się z nimi, to tylko przelotnie”⁸. „Jesteś dla mnie dobry tylko w łóżku” – słyszy od swojej kochanki bohater *Naznaczonego do zabijania* (*Koroshi no rakuin*, 1967), trzeciej części gangsterskiego tryptyku Suzukiego rozpoczętego przez *Tokijskiego wędrowca*.

Być może moja egzemplifikacja jest nieco tendencyjna, ale za to wyraziście pokazuje fakt bezsporny: obydwa gatunki, chociaż są rdzennie japońskie, rozwijały się pod znacznym wpływem pokrewnych gatunków zachodnich, a schematy fabularne projektujące przebieg wątków miłosnych są często konwencjami gatunkowymi zapożyczonymi z tradycji kina hollywoodzkiego. Zatem, podobnie jak w przypadku merodramatów, tak i w odniesieniu do hybryd powstałych z melodramatów i japońskich filmów gatunkowych, trudno mówić o „czystej japońskości”, która nie zostałaby ewidentnie zaburzona przez obce wpływy. Wypada wobec tego sięgnąć jeszcze głębiej.

ADAPTACJE CHIKAMATSU A SCHEMATY ZACHODNIE

Monzaemon Chikamatsu (1653–1724), określany często mianem „japońskiego Szekspira”, był najwybitniejszym dramaturgą okresu Edo (z punktu widzenia niniejszych rozważań istotne jest, że epoka ta odznaczała się w dziejach Japonii polityką izolacjonizmu), twórcą, którego zasług dla ukształtowania się zarówno teatru *bunraku* (teatr lalkowy, zwany też *jōruri*), jak i kabuki nie można przecenić. Chikamatsu pochodził z rodziny samurajskiej, ale jego sztukę zalicza się do kultury mieszczańskiej, która wówczas dynamicznie się rozwijała. Tematem większości jego dramatów *sewamono* (opowiadających o czasach współczesnych i rozgrywających się w środowisku mieszczańskim, w przeciwieństwie do historycznych *jidaïmono*, których bohaterami byli samurajowie) są tragiczne losy kochanków należących zazwyczaj do różnych warstw społecznych, których miłość łączy się z naruszeniem norm hierarchicznych i wartości rodzinnych. Zabarwione fatalistycznym patosem historie wyklętej miłości kończą się u Chikamatsu najczęściej samobójstwem pary głównych bohaterów lub śmiercią poniesioną z rąk zdradzanych małżonków bądź wspólną wędrówką w nieznane. Prafilmove korzenie melodramatu japońskiego, tak zresztą jak i zachodniego, wyrastają z tradycji teatru mieszczańskiego.

⁸ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 43.

Do najsłynniejszych filmowych adaptacji sztuk Chikamatsu należą *Ukrzyżowani kochankowie* (*Chikamatsu Monogatari*, 1953, według sztuki *Daikyoji muka-shigoyomi*) Kenjiego Mizoguchiego i *Podwójne samobójstwo* (*Shinju: Ten no amijima*, 1969, według dramatu o tym samym tytule) Masahiro Shinody. Do twórczości Chikamatsu nawiązują także *Lalki* (*Dooruzu*, 2002) Takeshiego Kitano. Zajmę się przede wszystkim pierwszymi dwoma filmami, które na poziomie fabularnym pozostają raczej wierne oryginałom literackim, a jednocześnie – jak się okaże – utkane są z motywów fabularnych w dużej mierze bliskich tym, z jakimi mamy do czynienia w melodramatach amerykańskich. Komparatystycznym układem odniesienia uczynię melodramaty z klasycznego okresu kina hollywoodzkiego w przekonaniu, że reprezentują one formułę w stanie najczystszym. Do filmu Kitano powrócę w zakończeniu.

Fabula *Ukrzyżowanych kochanków* opowiada o miłości Osan i Moheia – żony zamożnego właściciela manufaktury papierniczej i jego pracownika. Centralną pozycję w filmie zajmuje bohaterka. W jej losach Mizoguchi odnalazł swój stały autorski temat, czyli dramat kobiety jako ofiary patriarchalno-feudalnego systemu społecznego. Grzech Osan jest podwójny. Nie tylko dopuszcza się zdrady, ale na dodatek czyni to z mężczyzną zajmującym niższe miejsce w hierarchii społecznej.

Motyw zakochanych należących do różnych warstw społecznych, realizujący się w postaci wszelkiego rodzaju potajemnych romansów i skandalicznych megaliansów, jest oczywiście jednym z najbardziej typowych schematów fabularnych hollywoodzkich melodramatów. Ograniczając się tylko do przykładów, w których – tak jak u Mizoguchiego – kobieta zajmuje wyższą pozycję społeczno-ekonomiczną, można wymienić następujące filmy Williama Wylera: *Wichrowe Wzgórza* (*Wuthering Heights*, 1939), *Lisie gniazdo* (*The Little Foxes*, 1941), *Dziedziczka* (*The Heiress*, 1949), *Rzymskie wakacje* (*Roman Holiday*, 1953). Zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie w tego rodzaju modelu fabularnym miłość jawi się jako zagrożenie dla samego trzonu społecznej hierarchii. Motyw miłości na przekór urodzeniu i przynależności do określonej warstwy jest głęboko zakorzeniony w tradycjach feudalnych obu kręgów kulturowych.

W sposób szczególnie bliski *Ukrzyżowanym kochankom* wątek ten realizuje się jednak nie w melodramacie historycznym, w rodzaju *Królowej Krystyny* (*Queen Christina*, 1933, reż. Rouben Mamoulian) czy *Mary Stuart* (*Mary of Scotland*, 1936, reż. John Ford), ale w melodramacie rodzinnym *Wszystko, na co niebo pozwoli* (*All That Heaven Allows*, 1955) Douglasa Sirka. Mogłoby się wydawać, że filmy tak różnych twórców i tak przy tym odległe kulturowo nie powinny mieć wielu punktów stycznych. A jednak oba opowiadają o miłości nietolerowanej przez rodzinę i otoczenie, o uczuciu kobiety przynależącej do warstwy posiadaczy oraz mężczyzny niżej urodzonego i uboższego. Zarówno Osan, jak i Cary z filmu Sirka przeciwstawiają się tyranii społeczności i obydwie ponoszą za to karę społecznego ostracyzmu.

Jeden z drugoplanowych bohaterów *Wszystko, na co niebo pozwoli*, zamożny przedsiębiorca, składa Cary jednoznaczna propozycję i zostaje odrzucony. Kiedy jednak bohaterka ujawnia swój związek z Ronem, ubogim ogrodnikiem, mężczyzna ostro ją potępia, dając tym samym wyraz przykładowej mieszczańskiej hipokryzji. Kultura patriarchalna przyznaje mężczyźnie prawo do znacznie większej swobody obyczajowej niż kobiecie. Mężczyzna może oczekiwać milczącego przyzwolenia na pewne odstępstwa od oficjalnych norm, podczas gdy analogiczne wykroczenia kobiet uchodzą za bezwzględnie naganne. Widać to wyraźnie na przykładzie *Anny Kareniny* Lwa Tolstoja (powieści wielokrotnie ekranizowanej według melodramatycznego wzorca, m.in. przez Clarence’a Browna w 1935 roku czy Juliana Duviviera w 1948 roku), gdzie obiektem społecznego ostracyzmu w nieporównywalnie większym stopniu staje się tytułowa bohaterka, nie zaś Wroński czy też brat Anny. Dysproporcja tego rodzaju obecna jest również w *Przeminęło z wiatrem* (*Gone with the Wind*, 1939, reż. Victor Fleming), gdzie kontakty Rhett’a Butlera z prostytutką nie nadwerężają jego statusu, mimo że ona sama uznawana jest za osobę godną pogardy. Podobna dysharmonia cechuje także *Ukrzyżowanych kochanków*. Mąż notorycznie zdradza Osan, wykorzystując służkę, jednak ani on, ani jego podwładni nie widzą w tym problemu – wręcz postrzegają jego miłostki jako usprawiedliwione.

Co więcej, w sprawie Osan społeczność wydała wyrok skazujący na podstawie samego tylko podejrzenia. Początkowo bohaterka była niewinna – oskarżenie o zdradę zrodziło się z błędnego zinterpretowania jej nocnego spotkania z Moheiem. Dopiero naznaczenie piętnem cudzołóżnicy popycha ją w ramiona Moheia. I znowu kłania się Sirk: w filmie *Mamy jeszcze jutro* (*There’s Always Tomorrow*, 1956) to podejrzenie Clifforda o zdradę ze strony jego dzieci poprzedza faktyczny romans na zasadzie samosprawdzającej się przepowiedni.

Miłość Osan i Moheia spełnia się dopiero po ich wspólnej ucieczce i – co istotne – w otoczeniu wiejskim. Wieś staje się naturalnym środowiskiem dla uczucia, przestrzenią, w której normy i zobowiązania społeczne tracą na znaczeniu. Sielska izolacja od restrykcyjnej społeczności, dzięki której nieskrępowani kochankowie zaznają krótkotrwałego szczęścia, pojawia się w wielu filmach hollywoodzkich. Wystarczy przywołać idylliczny prolog filmu *Blond Wenus* (*Blonde Venus*, 1932, reż. Josef von Sternberg), wiejską posiadłość z *Damy kameliowej* (*Camille*, 1936, reż. George Cukor), stary młyn z *Wszystko, na co niebo pozwoli*. Analogiczne znaczenie ma też oddalona od zamku gospoda z *Królowej Krystyny*.

Ostatecznie Osan i Mohei zostają ujęci i skazani na śmierć. Wymowę zakończenia zajmę się w dalszej części artykułu. W tym miejscu wystarczy stwierdzić, że – tak jak w zachodnim modelu melodramatu – wyklęta, naruszająca uświęcone zakazy miłość zostaje ukarana.

Historię miłości jako daleko idącej transgresji obyczajowej, zakończoną śmiercią obojga kochanków opowiada także *Podwójne samobójstwo*. Główny bohater, Jihei, jest dobrze sytuowanym kupcem, mężem i ojcem. Uczucie wiąże go jednak

z kurtyzaną Koharu. Owładnięty miłością zaniedbuje swoje powinności rodzinne i doprowadza się do ruiny. Schemat fatalnej namiętności do kobiety upadłej – obsesji erotycznej, która niszczy życie bohatera jako członka społeczeństwa – jest jednym z klasycznych modeli fabularnych melodramatu. Modelowe grzesznice kina hollywoodzkiego – bohaterki Marleny Dietrich (*Błękitny Anioł* [Der Blaue Engel, 1930, reż. Josef von Sternberg]⁹, *Diabeł jest kobietą* [The Devil is a Woman, 1935, reż. Josef von Sternberg], *Siedmiu grzeszników* [Seven Sinners, 1940, reż. Tay Garnett] czy też Barbary Stanwyck (*Baby Face* [1933, reż. Alfred E. Green], *The Lady Eve* [1941, reż. Preston Sturges], *Podwójne ubezpieczenie* [Double Indemnity, 1944, reż. Billy Wilder]) – to cyniczne manipularki, niezależne kusicielki używające swej kobiecości jako broni lub kapitału. W porównaniu do nich Koharu przypomina raczej „ prostytutkę o gołęmb sercu” z westernu, gdzie „upadek kobiety jest zawsze sprawą występnych mężczyzn”¹⁰. Jeśli zaś chodzi o melodramaty, japońska bohaterka przypomina skrzywdzone niewinności z filmów w rodzaju *Pieśni nad pieśniami* (The Song of Songs, 1933, reż. Rouben Mamoulian) czy *Pożegnalny walc*. Kiedy Koharu przybiera w jednej ze scen maskę zepsutej ladacznicy, czyni to wyłącznie z miłości – chcąc zrazić do siebie Jiheia i oszczędzić mu cierpienia. Postępowanie Koharu nasuwa skojarzenia z wzorcową zachodnią historią zakochanej prostytutki, jaką jest *Dama kameliowa*. Bohaterki obu filmów (dodać można też przykład Lily z filmu *Shanghai Express* [1932, reż. Josef von Sternberg]) wykazują analogiczną postawę samopoświęcenia. Będąc zależne od zamożnych mężczyzn, do których żywią odrazę, skazują się na tragiczny los, ukrywając altruistyczne pobudki pod maskami rozpustnic.

Podobieństwa między filmami Shinody i Cukora na tym się nie kończą. Pod wieloma względami zbieżna jest także wyłaniająca się z obu filmów struktura zależności społecznych. Grażyna Stachówna w odniesieniu do *Damy kameliowej* pisze: „Uświęcona struktura rodzin burżuazyjnych sytuowała na ich czele ojca, który był właścicielem majątku, zajmował się jego pomnażaniem i ochroną, występował w roli opiekuna dla wszystkich członków swego klanu, ale – gdy zachodziła taka konieczność – sprawował też funkcję domowego tyrana, jedyne go prawodawcy, surowego sędziego, a przede wszystkim wyłącznego posiadacza pieniędzy. Wszyscy członkowie rodziny byli zależni od woli i kaprysów ojca, który decydował o poziomie ich życia, wykształceniu, dochodach, wyborze kariery i małżeństwie”¹¹. Opis ten, choć dotyczy francuskiej burżuazji, okazuje się doskonale adekwatną charakterystyką układu zobowiązań w japońskich rodzinach mieszczańskich z okresu Edo. Absolutna władza ojca-posiadacza stanowi podstawową regułę hierarchii rodzinnej w *Podwójnym samobójstwie*. Odpowiednikiem pana Duwała z filmu Cukora

⁹ *Błękitny Anioł* jest wprawdzie filmem produkcji niemieckiej, ale w istotny sposób kodyfikuje wzorce gatunku w wydaniu amerykańskim.

¹⁰ A. Bazin, *dz. cyt.*, s. 149.

¹¹ G. Stachówna, *dz. cyt.*, s. 98.

jest u Shinody teść Jiheia, który niejako „wynajął” go na stanowisko zięcia i zarządcy części rodzinnego interesu, a kiedy ten wykazał się nieumiejętnością sprostania przeznaczonym mu zadaniom, teść nie zawahał się wykluczyć go z rodziny.

Ciekawą wariacją na temat schematu namiętności destrukcyjnie wpływającej na życie rodzinne, a zarazem tekstem wykazującym liczne zbieżności z *Podwójnym samobójstwem*, jest wspomniany już film *Mamy jeszcze jutro* Douglasa Sirka. Sytuacja Clifforda, któremu społeczność narzuciła funkcję robota, zredukowała jego życie do pracy i utrzymywania rodziny oraz odebrała prawo do postępowania zgodnego z wewnętrznymi potrzebami, w gruncie rzeczy niewiele różni się od sytuacji Jiheia. Fabularny punkt wyjścia obu filmów również jest podobny. „Bohater jest spętany »familijnym szczęściem« i poszukuje możliwości ucieczki. Spotkanie z pociągającą i ekscytującą kobietą pozwala mu poczuć się ważnym i kochanym”¹². Zasadnicze podobieństwo między filmami Shinody i Mizoguchiego a obydwoma przywoływanymi tu obrazami Sirka polega na przyjęciu perspektywy jednostek dążących do samorealizacji wbrew społecznym zobowiązaniom i powinnościom. Instancje narracyjne, a w konsekwencji także i widzowie, sympatyzują z postaciami dążącymi do wyemancypowania się z narzuconych zależności. Z tego punktu widzenia system społeczny jawi się jako opresyjny i przysparzający cierpień.

Okazuje się, że – podobnie jak w kontekście merodoramatów, *ken-geki melodrama* i *yakuza melodrama* – również i w odniesieniu do adaptacji Chikamatsu można wskazać na wiele analogii fabularnych z zachodnimi filmami o miłości. To szkicowe zestawienie pokazuje raczej podobieństwa niż różnice. Czy zatem poszukiwania japońskiej specyfiki raz jeszcze utknęły w martwym punkcie?

Istnienie owych paralelności świadczy o podobieństwach archetypów kulturowych sakralizujących i sankcjonujących strukturę układów społecznych również pod wieloma względami zbieżną – patriarchalną i zhierarchizowaną. Istota narracji o miłości okazuje się w dużym stopniu uniwersalna, co stanowi dodatkowe utrudnienie na drodze poszukiwania specyfiki japońskich melodramatów. Trudno jednoznacznie stwierdzić bowiem, na ile podobieństwa między filmami Mizoguchiego i Shinody a melodramatami hollywoodzkimi wynikają z kulturowego pokrewieństwa, a na ile są owocem twórczych zapożyczeń. Wprawdzie są one pod względem fabularnym wierne literackim pierwowzorom, co sugerowałoby raczej pierwszy z tych wariantów, jednocześnie jednak powstawały one przy niewątpliwej świadomości tradycji amerykańskiego melodramatu jako gatunku, w którym skodyfikował się zbiór powszechnie obowiązujących reguł przedstawiania filmowych opowieści o tragicznej miłości, oraz jako głównego pola intertekstualnego, w jakie wpisują się wszystkie filmy o tej tematyce.

Z pewnością warto mieć na uwadze podobieństwa w relacjach społecznych, gdyż rodzą one wspólny wschodnim i zachodnim melodramatom elementarny kon-

¹² A. Pitrus, *Dotykając lustra. Melodramaty Douglasa Sirka*, Kraków 2006, s. 121.

flikt dramaturgiczny oparty na sprzeczności między powinnościami wynikającymi z pełnionych przez kochanków ról społecznych a spontanicznymi impulsami uczucia. Miłość – zarówno w Japonii, jak i w Hollywood – jawi się jako potężna siła kontrkulturowa, destrukcyjnie wpływająca na uświęcone normy i hierarchie społeczne. I tu dochodzimy do pierwszej istotnej różnicy dotyczącej wymiaru ideologicznego filmów. Melodramaty hollywoodzkie są w znakomitej większości konserwatywne, natomiast filmy Mizoguchiego i Shinody są wyraźnie krytyczne wobec *status quo*.

RÓŻNICE IDEOLOGICZNE

„Wyższość obowiązku nad miłością” to według Grażyny Stachówny „podstawowa zasada światopoglądowa wyznaczana przez ideologię klasycznego melodramatu zgodnie z podstawowymi pryncypiami religii chrześcijańskiej i purytańskiej moralności [...] miłość jest w melodramatach przeciwstawiana innym wartościom – np. rodzinie, honorowi, patriotyzmowi, dobru innych ludzi – i wtedy okazuje się, że te moralne obowiązki są jednak ważniejsze, że szaleństwo miłości musi ustąpić przed chłodną racją zobowiązań”¹³. Analogiczna dychotomia obowiązku i uczucia charakteryzuje przeważającą część sztuki narracyjnej okresu Edo. „Konflikt między poczuciem obowiązku (*giri*), wynikającym z nakazów etyki, a uczuciem (*ninjō*) jednostki dążącej do swobody wyboru stał się podstawowym tematem literatury mieszczańskiej”¹⁴. Wzorzec ten wyraźnie odznaczył się także w twórczości Chikamatsu. „W dramatach *sewamono* konflikty i źródła tragedii dostrzegł autor w konfrontacji uczuć ludzkich (*ninjō*), a więc pragnień i niekontrolowanych namiętności, z moralnymi obowiązkami (*giri*) jednostki”¹⁵.

Silnie zhierarchizowany system społeczny feudalnej Japonii oparty był na etyce konfucjańskiej (na której podobieństwa do purytanizmu zwrócił uwagę już Max Weber). W myśl konfucjanizmu jednostka podporządkowana była społeczności, a dobro ogółu stanowiło wartość o wiele istotniejszą niż indywidualne szczęście. Żywotny w tym okresie nurt filozoficzny, określane neokonfucjanizmem, został oficjalnie ogłoszony jako obowiązujący system światopoglądowy przez szoguna Iyeasu Tokugawę. Neokonfucjanizm kładł szczególny nacisk na zobowiązania *giri* (termin tłumaczony jako właściwy powód), które winny determinować poczynania jednostek. Obowiązki *giri* z grubsza można podzielić na *chu* (lojalność względem zwierzchnika czy pana feudalnego) oraz *ko* (podporządkowanie się dobru rodzinnemu). Ishida Baigan (1685–1744) stworzył zakorzenioną w tradycji konfucjańskiej etykę stanu mieszczańsko-kupieckiego zwaną *shingaku* (nauka o sercu). „Natural-

¹³ G. Stachówna, *dz. cyt.*, s. 132.

¹⁴ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. I, Warszawa 1994, s. 357.

¹⁵ *Tamże*, s. 416.

ną cechą postępowania kupców jest pilność i pracowitość. Znając swoje miejsce w społeczeństwie, akceptując swoje przeznaczenie nie pozostaje im nic innego, jak skrzętnie wykonywać przypadające na nich obowiązki. [...] »Drogę mieszczan«, kształtowaną na wzór »drogi wojowników« (*bushido*), Baigan widział w negacji samego siebie, negacji jednostki uznającej rodzinę i klan jako jedyne miejsce samorealizacji, [...] był wyrazicielem większości traktującej porządek społeczny jako strukturę niepodlegającą krytyce ani zmianie”¹⁶.

Powinności narzucane przez *giri* bywały zarówno w realnym życiu, jak i w sztuce podawane w wątpliwość przez wewnętrzny impuls jednostki – *ninjō*. Pole semantyczne terminu *ninjō* jest rozleglejsze niż w przypadku słów miłość czy uczucie. W zależności od kontekstu może on bowiem oznaczać zarówno indywidualne pragnienia zakochanych, jak i poczucie honoru, godności osobistej, a także subiektywne, ludzkie poczucie moralności – sumienie. Rozumienie *ninjō* jako niezależnej od asocjacji społecznych wartości moralnej znalazło się u podstaw antysystemowego buntu bohaterów samurajskich filmów Masaki Kobayashiego czy Hideo Goshy, buntu wywołanego konstatacją o niesprawiedliwości postępowania zgodnego z nakazami *giri*. Niemniej jednak w odniesieniu do sztuk *sewamono* autorstwa Chikamatsu utożsamienie elementu *ninjō* z siłą miłości głównych bohaterów jest jak najbardziej adekwatne¹⁷.

Sztuki Chikamatsu, podobnie zresztą jak teatr mieszczański w ogóle, były przez większość uczonych neokonfucjańskich krytykowane jako szkodliwe społecznie. „Dzieła Chikamatsu odznaczają się konsekwentną (i, jak na owe czasy, dość nieortodoksyjną) wizją ludzkich pragnień jako naturalnych i w swej istocie dobrych”¹⁸. Zarysowuje się tu wyraźna sprzeczność z postulatami neokonfucjanistów, w myśl których namiętność prowadząca do zakwestionowania *giri* była jednoznacznie potępiana. Zakazany owoc miłości musiał fascynować odbiorców współczesnych Chikamatsu. Twórca z najwyższym artyzmem przedstawiał miłość tragiczną, ale jednak spełnioną – jak postaram się wykazać w dalszej części mojego artykułu – z perspektywy samych kochanków śmierć okazuje się ostatecznym spełnieniem miłości.

Jednakże nazwanie sztuk Chikamatsu kontrkulturowymi byłoby przesadą. Brak w nich ostrego oskarżenia *status quo*, które jest wprawdzie źródłem niedoli, ale jego naruszenie prowadzi do nieuchronnej tragedii. Element fatalizmu skłania raczej do akceptacji niż buntu.

Potencjalna kontrkulturowość sztuk Chikamatsu jest dodatkowo temperowana przez element *mono-no aware* (termin estetyczny tłumaczony jako smutek rzeczy bądź patos rzeczy). W swej pierwotnej formie (w literaturze okresu Heian) *mono-no aware*, czyli szczególna więź łącząca uczucie smutku i melancholii z doznaniem

¹⁶ *Tamże*, s. 486–487.

¹⁷ Por. C.A. Gerstle, *Introduction*, [w:] M. Chikamatsu, *5 Late Plays*, New York 2001, s. 27.

¹⁸ *Tamże*.

piękna, wiązało się zwłaszcza z kontemplacją nietrwałości natury, która niosła nostalgiczną refleksję o przemijaniu ludzkiej egzystencji. W kontekście sztuk *bunraku* i *kabuki mono-no aware* należy jednak traktować jako zakorzenioną w tradycji buddyjskiej stoicką akceptację cierpienia i dostrzeżenie piękna w smutnych kolejach nieszczęśliwej miłości. Akcentowanie rozbieżności *giri* i *ninjō* jest zatem dla Chikamatsu bardziej środkiem ekspresji czysto artystycznej niż nośnikiem postulatów zmian w strukturze społecznej.

Wydzźwięk ideologiczny sztuk Chikamatsu jest bez wątpienia ambiwalentny. Podobna ambiwalencja cechuje część melodramatów amerykańskich odróżniających się ponadprzeciętnym poziomem artystycznym i autorskim podejściem do schematów gatunkowych. Zasadniczy model gatunku jest konserwatywny i postuluje purytańską jednoznaczność afirmacji obowiązku. Wpisana w strukturę gatunku dwoistość pozostaje elementem prosystemowej retoryki – wysuwane są argumenty za i przeciw podporządkowaniu się obowiązującym normom, ale ostateczny wydzźwięk niezmiennie wyraża afirmację *status quo*. Filmy reżyserów, takich jak von Sternberg i przede wszystkim Douglas Sirk, są ideologicznie dwuznaczne, ale ich ukryta kontrkulturowość, która stoi w opozycji do głównego nurtu ideologii gatunku, jest niejako podskórna i jako taka odsłania się dopiero w toku głębszej analizy. Z kolei filmy Shinody, a zwłaszcza Mizoguchiego, są eksplicytnie krytyczne wobec układu społecznego.

„W teorii filmu pojęcie ideologii funkcjonuje w dwu podstawowych znaczeniach: jako zespół idei i przekonań świadomie głoszonych przez twórcę filmu, wpisanych przez niego w przekaz filmowy, oraz jako bezosobowy system odzwierciedlony w samym sposobie funkcjonowania aparatury filmowej, który poza czyjąkolwiek świadomością reprodukuje tzw. ideologię dominującą”¹⁹. Wymiar ideologiczny sztuk Chikamatsu, podobnie jak przeważającej części melodramatów hollywoodzkich, jako nośnik dominującego światopoglądu w określonej czasoprzestrzeni, wpisuje się w drugi z wariantów rozumienia ideologii. Na tym tle ideologia *Ukrzyżowanych kochanków* jest wyraźnie autorska, świadoma i opozycyjna wobec dominującej. Gregory Barret pisze: „Tematem sztuk Chikamatsu o samobójstwach z miłości staje się opozycja czystej miłości i nieczystego świata. [...] Niemniej jednak błędem byłoby doszukiwanie się w tych sztukach wyraźnego protestu społecznego. [...] Kochankowie Chikamatsu są słabymi, żalnymi istotami, popychanymi do samobójstwa przez tragiczne okoliczności. W filmie *Ukrzyżowani kochankowie* Mizoguchi wraz ze scenarzystą Yoshitaką Yodą przeobraził kochanków, zwłaszcza bohaterkę, w silne charaktery, które odrzucają samobójstwo i idą na egzekucję za cudzołóstwo z uśmiechem na ustach. Jasno wyraził w ten sposób protest, który w pierwowzorze Chikamatsu był ukryty i jedynie implikowany”²⁰. Chociaż Mizo-

¹⁹ G. Stachówna, *dz. cyt.*, s. 16.

²⁰ G. Barret, *dz. cyt.*, s. 123–124.

guchi nie zmienił przebiegu wydarzeń (również u Chikamatsu kochankowie zarzucają zamiar popełnienia samobójstwa), to jednak wyraźnie zmodyfikował rozkład akcentów znaczeniowych. „Jak zdarza się to najczęściej w jego filmach, centralnym motywem jest tragedia kobiety – i jak zawsze, koleje jej losu mają być oskarżeniem tradycyjnych układów społecznych i obyczajowych Japonii. *Ukrzyżowani kochankowie* dają bodaj najpełniejszy wyraz stanowiska autora: bohaterka nie jest obiektem litości, ale głębokiego szacunku, którego wymaga jej metamorfoza duchowa w obliczu przeciwności, godność w stawianiu czoła nieludzkim nakazom narzucanym przez obowiązujący kodeks etyczny”²¹.

W porównaniu choćby z jego *Opowieściami księżycowymi* (*Ugetsu Monogatari*, 1953), Mizoguchi w *Ukrzyżowanych kochankach* zminimalizował element *mono-no aware*. Patos ukrzyżowania nie współbrzmi z buddyjskim stoicyzmem. Ikonografia i symbolika chrześcijańska przeniknęły do kultury japońskiej w wystarczającym stopniu, by dla rodzimych odbiorców Mizoguchiego mesjanistyczno-męczeńskie konotacje były w pełni zrozumiałe. A nasycenie patosu śmierci dwojga buntowników symboliką mesjańską z pewnością nie może być utożsamione ze smutną akceptacją *mono-no aware*.

Wyraźne różnice ideologiczne między filmem Mizoguchiego a modelem hollywoodzkim mają prostą przyczynę: przynależą one do dwóch całkowicie odmiennych paradygmatów światopoglądowych. Badacze analizujący klasyczne melodramaty amerykańskie z perspektywy teorii feministycznych łatwo odnajdują w nich zachowawczy patriarchalizm. Trudno polemizować z tezą, że propagują one model kobiety zepchniętej na drugi plan, podporządkowanej, pozbawionej woli decyzyjnej i własnego punktu widzenia.

Kwestia ta kształtuje się zupełnie inaczej u Mizoguchiego, filmowego rzecznika japońskiej kobiety. W jego kinie jawi się ona jako ofiara patriarchalnej hierarchii czasów feudalizmu, który redukował pozycję kobiet w o wiele większym stopniu niż zachodni purytanizm, a którego wyraźne pozostałości reżyser dostrzegał współcześnie. Współczujące przyjęcie perspektywy kobiecej nie zawsze wiąże się u Mizoguchiego z jednoznacznie oskarżycielskim wydzwiciem ideologicznym. Przykładowo przesycane duchem *mono-no aware* filmy, takie jak *Opowieści księżycowe* i *Życie Oharu* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), zakorzenione są w buddyjskim stoicyzmie i głoszą pochwałę karmicznej akceptacji tragizmu życia, łącznie z nierównością i niesprawiedliwością społeczną. Dla porównania przywołać można kontekst kina George’a Cukora albo Williama Wylera, gdzie głęboka empatia dla kobiet również nie łączy się z postulatem otwartego sprzeciwu.

Na tym tle znacznie wyraźniejszy jest społeczno-ustrojowy krytycyzm jego filmów *gendai-geki* (dramatów współczesnych) rozgrywających się w dzielnicach

²¹ A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino. Wehikuł magiczny. Podróż druga 1950–1959*, Kraków 1987, s. 178.

uciech, takich jak np. *Siostry z Gion* (*Gion no shimai*, 1936), *Geisha* (*Gion bayashi*, 1953) czy *Ulica hańby* (*Akasen chitai*, 1956), w których reżyser dał się poznać jako nastawiony lewicowo, prospołeczny humanista wołający w imieniu ofiar najdotkliwiej krzywdzonych przez niesprawiedliwość systemu – prostytutek. *Ukrzyżowani kochankowie* należą obok *Zarządcy Sansha* (*Sansho Dayu*, 1954) do najsilniej oskarżycielskich filmów *jidai-geki* tego reżysera.

Wyraźnie lewicowe zabarwienie ideologiczne kina Mizoguchiego jest jednym z powodów, dla których cieszyło się ono estymą twórców Nuberu Bagu – japońskiej Nowej Fali. Wiązany z tym nurtem Kaneto Shindo poświęcił autorowi *Życia Oharu* dokumentalny film *Kenji Mizoguchi. Życie reżysera* (*Aru eiga-kantoku no shogai*, 1975), a czołowy reżyser ruchu, Nagisa Oshima, złożył mu wyraźny hołd, ukazując brutalne ukrzyżowanie pary głównych bohaterów w zakończeniu filmu *Imperium namiętności* (*Ai no borei*, 1978) – drugiej części dyptyku erotycznego, o którym będzie mowa dalej. Głęboko wyestetyzowanemu kinu Masahiro Shinody bliżej do egzystencjalnego nadrealizmu Hiroshi Teshigahary niż do gniewnego zaangażowania Oshimy, Shoheia Imamury czy Susumu Haniego, ale jego nowofalowy rodowód nie może budzić wątpliwości (ma on zresztą na swym koncie oskarżycielskie dramaty współczesne, np. *Karną wyspę* [*Shokei no shima*, 1966]). Spośród wszystkich twórców wywodzących się z Nuberu Bagu to właśnie Shinoda pozostaje pod najsilniejszym wpływem Mizoguchiego. Fascynacja stylem tego reżysera odbiła się na samurajskich dramatach Shinody, takich jak choćby *Skrytobójstwo* (*Ansatsu*, 1964), *Samuraj szpieg* (*Ibun Sarutobi Sasuke*, 1965), a także na późniejszym *Włóczęgarzu Gonza* (*Yari no gonza*, 1986) – mniej udanej adaptacji sztuki Chikamatsu. W filmie *Ballada o Orin* (*Hanare goze Orin*, 1977) zarysowuje się także kontynuacja zainteresowań tematycznych Mizoguchiego. Film opowiada tragiczne losy niewidomej śpiewaczki wykorzystywanej i krzywdzonej przez mężczyzn. Indywidualny dramat jednostki z nizin społecznych zostaje wpisany w kontekst historyczny rodzącego się w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku nacjonalizmu i militarystyki. Konfrontacja ta zaostrza oskarżycielską i antysystemową wymowę filmu.

Spośród wszystkich dzieł Shinody filmem najsilniej kontynuatorskim wobec obrazów Mizoguchiego jest *Podwójne samobójstwo*. Film ten łączy zarówno treściowe, jak i formalne odwołania do kina autora *Ukrzyżowanych kochanków*. Zakorzeniony w kinie Mizoguchiego wizerunek prostytutki z filmu Shinody dalece różni się od modelu zachodniego.

„Paradoksem jest, że w melodramatach pewien stopień podmiotowości, a więc samodzielności i niezależności, której odmówiono narzeczonemu, żonom, matkom i matronom, uzyskują kobiety tzw. upadłe, czyli mniej lub bardziej eleganckie prostytutki. Ladacznice zachowują w filmach pewną niezależność wobec mężczyzn, dlatego że potrafią manipulować rolą przedmiotu erotycznego – jaką narzucił im system patriarchalny – służą mężczyźnie, ale za pieniądze, chłodno sterują jego

pożądaniem i zawsze mogą powiedzieć „»nie«”²². Jeżeli zatem hollywoodzkie kobiety upadłe są prostytutkami z pobudek egoistycznych, Koharu z egoistycznych powodów chce zerwać z prostytutką. Tytułowa bohaterka *Damy kameliowej*, stając się ekskluzywną kurtyzaną, wręcz podnosi swój status społeczny. Prostytucja jest jej biletem wstępu do światowego życia, dostarcza bogactwa, zbytków i luksusu. Tego rodzaju „kapitalistyczny” model prostytutki wykluczają relacje ekonomiczne japońskiego feudalizmu. Koharu nie „pracuje” dla siebie – została sprzedana do domu publicznego jako niewolnica.

Jakkolwiek melodramaty hollywoodzkie by ją potępiały, dopuszczają jednak możliwość względnej emancypacji kobiety poprzez przyjęcie roli damy lekkich obyczajów. Emancypacją Koharu staje się zerwanie z rolą kurtyzany, której przyjęcie zostało jej narzucone. Grażyna Stachówna kontynuuje opis zachodniego modelu melodramatycznej prostytutki: „Jednak za tę wątpliwą niezależność wymierzana im bywa surowa kara: brak szacunku społecznego, strata ukochanego, choroba, brzydota, śmierć”²³. Koharu również zostaje ukarana. Lecz jej śmierć nie jest karą za odrzucenie uświęconego ideału kobiety jako wiernej żony lub kochającej matki. To Jihei ponosi śmierć za naruszenie zasady priorytetu rodziny. Koharu wręcz przeciwnie: za monogamiczne pragnienie porzucenia przydzielonej jej roli prostytutki. Oskarżenie Shinody, obecne zresztą także u Chikamatsu, wskazuje na bezwzględność feudalnego systemu opartego na neokonfucjańskiej hierarchii powinności i zmuszającego do bezwzględnej akceptacji przyrodzonej pozycji społecznej, nawet takiej, która z perspektywy zachodniego purytanizmu jest uznawana za hańbiącą.

Mimo że twórczość Shinody i Mizoguchiego wpisuje się w podobny paradygmat światopoglądowy, to jednak, w porównaniu z *Ukrzyżowanymi kochankami*, wymiar ideologiczny *Podwójnego samobójstwa* kształtuje się bardziej wieloznacznie. Od czasu drugiej wojny światowej *jidai-geki* pełniło u Mizoguchiego funkcję historycznego kostiumu, pod którym kryły się mniej lub bardziej czytelne odwołania do współczesności. Inaczej jest w *Podwójnym samobójstwie*, którego odczytanie jako alegorii współczesności nie wydaje mi się adekwatne. Film ten, mimo ewidentnej krytyki feudalizmu, nie urzeczywistnia modelu kina zaangażowanego społecznie. Shinoda jest twórcą podkreślającym swoje związki z rodzimymi tradycjami estetycznymi, zwłaszcza z klasycznym teatrem mieszczańskim. Jego ekraniizacja dramatu Chikamatsu to przykład filmu, w którym sfera estetyczna wyraźnie dominuje nad ideologiczną. Elementy autotematyczne (paradokumentalny prolog ukazujący Shinodę, który wraz ze współpracownikami przygotowuje się do wystawienia sztuki Chikamatsu), tematyzowanie medium (w obręb diegezy filmu zostały włączone figury animatorów lalek z teatru *bunraku* – *kurago*), demaskacja umow-

²² G. Stachówna, *dz. cyt.*, s. 22.

²³ *Tamże*.

ności filmu (zarówno Koharu, jak i żonę Jiheia, Osan, zagrała ta sama aktorka, Shi-ma Iwashita) – wszystkie te elementy każą traktować *Podwójne samobójstwo* jako modernistyczną „narrację o narracji”, której związki z rzeczywistością są pośrednie i odległe. Według zamierzeń reżysera film miał być raczej możliwie najbliższy duchowi *bunraku* i *kabuki*.

Shinoda w swej adaptacji Chikamatsu, w porównaniu z Mizoguchim, bliżej jest ambiwalencji ideologicznej oryginału niż jednoznacznego krytycyzmu. Powoduje to już wierność samej literze pierwowzoru, ale także intensyfikacja klimatu fatalizmu i silne zaakcentowanie „smutnej nieuchronności” elementu *mono-no aware*.

Istotnym rysem osłabiającym kontrkulturowość *Podwójnego samobójstwa* (zarówno sztuki, jak i filmu) jest własnowolne przyjęcie śmierci przez Jiheia i Koharu, które stanowi podporządkowanie się obowiązującym regułom, a więc postawę diametralnie odmienną od buntu bohaterów *Ukrzyżowanych kochanków*. Ruth Benedict przytacza znamieny przykład naruszania *giri* przez ciemieżonych chłopów z okresu Edo, którzy wystosowywali pisemne skargi do panów feudalnych lub urzędników szogunatu. Opisany przez autorkę wzorzec zachowania musi szokować Europejczyka: „Niezależnie od trudu, jaki chłopci włożyli w dostarczenie petycji, władze rozpatrywały je i mniej więcej w połowie przypadków rozstrzygały na korzyść rolników. Jednak rozpatrzenie chłopskich żądań przez szogunat nie zaspokajało japońskiego wymagania porządku i prawa. Choćby skargi były słuszne i wskazane byłoby ich uwzględnienie przez państwo, to chłopscy przywódcy przekroczyli sztywne reguły hierarchii. Niezależnie od decyzji podjętej na ich korzyść, uznawano, że złamali oni fundamentalną zasadę podporządkowania, i nie można było tego zlekceważyć. Skazywano ich zatem na śmierć. To, że ich sprawa była słuszna, nie miało tutaj żadnego znaczenia. Nawet sami chłopci godzili się z nieuniknioną kolejną rzeczą. [...] Tak nakazywało prawo i porządek”²⁴.

Dla Koharu i Jiheia śmierć jest jednak nie tylko tradycyjną karą za transgresję obyczajową naruszającą wzorce etyki konfucjańskiej. Znaczenie śmierci w kulturze japońskiej obejmuje znacznie szerszy obszar.

PIĘKNA ŚMIERĆ I IDEALNA MIŁOŚĆ

„Ciało i duch nigdy się nie zmieszały. Nigdy w fizycznym działaniu nie odkryłem przeszywającej satysfakcji, jaką dają słowa. W słowach nigdy nie odkryłem gorącej ciemności działania. Gdzieś musi istnieć jakaś wyższa wartość, która godzi ze sobą sztukę i działanie.

Wartość tę odkryłem w śmierci. [...] Mój umysł ogarnął spokój, moje myśli płynęły żywo. Żadnego ruchu, żadnego dźwięku, żadnych wspomnień. W tej ciszy

²⁴ R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, Warszawa 1999, s. 70.

było piękno niedające się opisać słowami. Zniknął podział na ciało i duszę, pióro i miecz, mężczyznę i kobietę. Ujrzałem ogromne koło otaczające Ziemię. Krag, który łągodził wszystkie sprzeczności”²⁵.

Poetycki opis autorstwa Yukio Mishimy doskonale odzwierciedla istotę japońskiej fascynacji śmiercią. Wyobrażenie śmierci jako momentu wykroczenia ponad dualizmy jest silnie związane z filozofią zen. Iluminacja w zen, czyli satori, polega na przekroczeniu binarnej logiki intelektualnego myślenia spekulatywnego i osiągnięcie stanu postrzegania rzeczywistości jako absolutnie sprzecznej samotożsamości. Jedną z dróg do satori jest kontemplacja koanów – zdań oksymoronicznych komponowanych w myśl „logiki paradoksu”, które z punktu widzenia logiki klasycznej wydają się bezsensowne jak klaskanie jedną ręką. „»Oświecenie« jest przekroczeniem epistemologicznego dualizmu wszelkich przeciwstawnych pojęć”²⁶.

„Najważniejsze zdanie w *Hagakure* – »Sens drogi samuraja odnalazłem w śmierci« – przecina jednym cięciem niemożliwy do rozwiązania węzeł sprzeczności, jakim jest odwieczny antagonizm życia i śmierci”²⁷. Fascynacja śmiercią oparta na jej afirmacji jest postawą, która człowiekowi Zachodu musi kojarzyć się ze skrajnym nihilizmem. Japończycy wybudowali na jej fundamencie silną hierarchię wartości kodeksu *bushido*. Afirmacja śmierci, gotowość na nią w każdej chwili są warunkiem życia w pełni – bez strachu, niepewności i zwątpienia. Wyraziście obrazują taką wizję śmierci przypadki głównych bohaterów filmu Akiry Kurosawy *Piętno śmierci* (1952) oraz powieści Masashiko Shimady *Wyrok śmierci na życzenie*. Życie obydwu – chociaż każdego na swój sposób – nabiera sensu i intensywności, prawdziwie realizuje się dopiero w obliczu zbliżającej się śmierci. Dotychczas przypominało letarg, zatraciło esencję w strumieniu codzienności.

Doskonała miłość, tak jak doskonałe życie, również może się spełnić tylko w śmierci. „Miłość duchowa przedstawiona w *Hagakure* nie jest strategią służącą podtrzymaniu takiej miłości na wpół nowoczesnej, pragmatycznej, sprytniej, łatwo przystosowującej się do każdej sytuacji [jak „miłość w stylu amerykańskim”] Zawsze wiąże się ona ze śmiercią. *Hagakure* wyjaśnia, że idealna miłość to taka, dla której należy umrzeć, gdyż dzięki śmierci miłość staje się czysta i wzmacnia się jej siła”²⁸.

W opowiadaniu *Umiłowanie ojczyzny* Mishima odwołuje się do zamachu stanu, jaki w 1936 roku próbowała przeprowadzić grupa młodych oficerów Cesarskiej Armii Japońskiej. Główny bohater, również żołnierz cesarskiej gwardii, otrzymuje rozkaz zaatakowania spiskowców. Sam jednak sprzyja rebeliantom, uważając prze-

²⁵ Fragment prozy Yukio Mishimy przytaczam za filmem *Mishima* Paula Schradera (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985).

²⁶ A. Kozyra, *Filozofia zen*, Warszawa 2004, s. 81.

²⁷ Y. Mishima, *Wprowadzenie do Hagakure*, przeł. B. Kubiak-Ho-Chi, [w:] *Estetyka japońska*, t. III, s. 144.

²⁸ *Tamże*, s. 135.

wrót za akt głębokiego patriotyzmu. Jego konflikt etyczny może rozwiązać jedynie samobójstwo. Oparty na tym opowiadaniu, zrealizowany przez samego Mishimę, krótkometrażowy, niemy film pt. *Yukoku albo rytuał miłości i śmierci* (*Yukoku*, 1966) ukazuje tylko finał historii. Pomijając tło historyczno-polityczne, autor koncentruje się na samej istocie wydarzenia – wspólnym samobójstwie oficera i jego żony. Przed śmiercią małżonkowie łączą się w akcie seksualnym „czystym i namiętnym jak rytuał religijny. Po raz pierwszy w życiu uwalniają najszybsze pragnienia i pasje. W obliczu śmierci zapominają o wstydzie”. Po stosunku mężczyzna jako pierwszy odbiera sobie życie. Żona ze spokojną, skupioną twarzą przygląda się jego *seppuku*, po czym idzie w jego ślady: wbija sobie sztylet w gardło i kona przytulona do ciała ukochanego. Umiejętne wykorzystanie obcego dla Mishimy medium filmowego umożliwiło mu wydobywanie pełni potencjału fotogenii tkwiącej w miłosno-śmiertelnym rytuale. Widz nie może mieć wątpliwości, że ogląda „piękną śmierć” odpowiadającą japońskiej „koncepcji idealnej miłości: mężczyzna spotyka swój ideał kobiety tylko raz w życiu, ale wtedy wkracza zawsze niewidzialny Pandarus i wabi zakochanych w przedwczesne objęcia śmierci”²⁹.

Wyobrażenie śmierci jako zwieńczenia miłości jest specyficznie japońskim rysem kulturowym. Pojawia się w twórczości japońskich artystów o bardzo różnych światopoglądach. Oprócz nacjonalisty Mishimy przywołać można także komunistę Nagisę Oshimę. W swym bodaj najgłośniejszym filmie, kontrowersyjnym *Imperium zmysłów* (*Ai no corrida*, 1976), „japoński Godard” bezpośrednio nawiązuje do rodzimego modelu splotu wątków erotycznych i tanatycznych. Werystyczna brutalność ukazywania seksu plasuje film na pograniczu sztuki i pornografii. Czysto fizyczny związek Sady i Kichiego opiera się na obopólnym pragnieniu eksploracji ekstremalnych stanów seksualnej rozkoszy. Ich transgresyjna krucjata w poszukiwaniu totalnego spełnienia w sposób nieuchronny ciąży ku śmierci. Nakręcona w sposób szokująco dosłowny scena finałowa ukazuje śmiertelną ekstazę absolutną – Sada dusi, a następnie kastruje kochanka. „Śmierć jest tu aktem wyboru, nie zaś karą czy bronią użytą przeciwko bohaterom przez społeczeństwo”³⁰.

Punktem wyjścia fabuły *Imperium zmysłów*, „filmu, który wyznacza granice politycznej dychotomii namiętności i represji”³¹, stało się, podobnie jak w przypadku *Yukoku* Mishimy, autentyczne wydarzenie z tego samego, doniosłego dla historii Japonii roku 1936. Kontekst historyczny, mimo że został zaledwie naszkicowany, pozostaje kluczowy dla wymowy filmu. Nekroseksualne zapamiętanie bohaterów należy bowiem rozumieć jako wyraz skrajnego eskapizmu od narastającej fali złowrogich procesów polityczno-społecznych. W represyjnym, tłamszą-

²⁹ Y. Mishima, *Na uwieźi. Ballada o miłości*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 1972, s. 31.

³⁰ J. Meller, *In the Realm of the Senses*, London 2004, s. 65.

³¹ C. Russel, *Narrative Morality. Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota, Minneapolis 1995, s. 122.

cym naturalne pragnienia systemie samorealizacja jednostki osiągalna jest jedynie przez śmierć.

Jak możliwe jest wyobrażenie spełnionej miłości tak bardzo odmienne od naszego „długo i szczęśliwie”?

Śmierć, niosąc rozwiązanie sprzeczności, unieważnia także konflikt *giri* i *ninjō*. Człowiek, który usłuchał impulsu *ninjō* i zerwał nakazy społeczne, musi zginąć. Ale będzie to „piękna śmierć”, która – poniesiona nawet w przegranej sprawie – nigdy nie jest bezsensowna, stanowi spełnienie, „kwiat” życia i należy przyjąć ją z podniesionym czołem. Motyw bliskości śmierci jako czynnika uwalniającego jednostkę (czy raczej parę jednostek) od społecznych uwikłań w sposób wyrazisty realizuje się w końcowej sekwencji *Podwójnego samobójstwa*. Jihei, chcąc przekonać Koharu o szczerości swych intencji, w symbolicznym geście ścina warkocz – symbol przynależności stanowej. Również i ona niszczy swoje uczesanie. „Stając naprzeciw siebie z luźno zwisającymi włosami, są »wystrzyżeni« (*shorn*) ze statusu społecznego. Stali się po prostu czystym mężczyzną i czystą kobietą, jak Adam i Ewa”³². Gest wyzwolenia ze struktury społecznej zostaje zwieńczony aktem seksualnym – doskonałym, bo pozbawionym poczucia winy towarzyszącego łamaniu przykazań *giri*. Finezyjnie nakręcona scena erotyczna estetyzuje akt równie rytualny i spełniony jak ten, który poprzedza samobójstwo dwojga bohaterów filmu Mishimy.

Przed wszystkim jednak śmierć umożliwia kochankom przekroczenie innego jeszcze dualizmu – przyrodzonej rozdzielności dwojga kochanków. Moment śmierci przynosi im absolutne zjednoczenie, jakiego akt seksualny może dawać jedynie namiastkę (chyba że występuje w symultanicznym połączeniu erotycznych uniesień z popędem śmierci, tak jak u Oshimy). Stosunek seksualny to jedynie preludium do ostatecznego połączenia się kochanków w śmierci. Na tym właśnie polega istota rozumienia wspólnej śmierci jako idealnego zwieńczenia miłości. Ostatnie słowa z *Ukrzyżowanych kochanków*, wypowiedziane przez jednego z pracowników papierniczej manufaktury, brzmią następująco: „Nigdy nie widziałem Pani [Osan] w aurze takiego szczęścia. Również Mohei... jego wyraz twarzy tak pełen życia i promieniujący. Trudno uwierzyć, że zmierzali na egzekucję”.

Mizoguchi, tak jak później Oshima, mimo ostrego sprzeciwu wobec patriarchalno-feudalnego ucisku jednostki, nie odrzuca tradycyjnie japońskiej koncepcji realizacji miłości w śmierci. Chociaż trzeba dodać, że spełnienie miłości poprzez śmierć jest u Mizoguchiego znacznie mniej atrakcyjne i pociągające niż choćby u Mishimy. Reżyser podważa fundamentalne zasady japońskiej kultury, krytykując konieczność wypracowania bezprecedensowego w swej tragiczności wzorca miłości idealnej. A przecież w istocie rzeczy twórca *Sagi rodu Taira* pozostaje wierny wzorcom rodzimej tradycji. Wzorzec realizacji miłości poprzez śmierć w *Ukrzyżowanych kochankach* bardzo dokładnie zostaje wypełniony.

³² G. Barret, *dz. cyt.*, s. 123.

Należy w tym miejscu powrócić do głównego wątku tych dociekań, czyli poszukiwania specyfiki japońskich melodramatów, ażeby z nowej perspektywy zrewidować dotychczasowe wnioski. Zestawienie filmów Mizoguchiego i Shinody z melodramatami hollywoodzkimi unaoczniało wyraźne różnice w ich warstwie ideologicznej. Jednak łatwo można sfalsyfikować tezę mówiącą, że różnice te wyrastają z rdzenia japońskiej kultury albo że protest przeciwko społecznej niesprawiedliwości jest elementem specyficznie japońskim. Światopogląd wyłaniający się z kina Mizoguchiego i Shinody jest oczywiście w dużym stopniu owocem zasymilowania przez Japończyków europejskich idei społecznego krytycyzmu. Nie znam natomiast argumentów kwestionujących dystynktywny charakter obecnej w tych filmach koncepcji śmierci i japońskiego wzorca realizacji miłości poprzez śmierć.

Rzecz jasna, splot Erosa i Tanatosa nie jest obcy ani zachodniej tradycji kulturowej, ani kinu hollywoodzkiemu. Między japońskimi a amerykańskimi ujęciami tego tematu zachodzi jednak istotna rozbieżność w układzie wartości znaczeniowych.

Na podstawie trzech archetypowych tekstów naszej kultury można roboczo wytypować trzy modele związków Erosa i Tanatosa w melodramatach zachodnich: model walki miłości ze śmiercią, odwołujący do mitu orfickiego (*Rebecca* [1940, reż. Alfred Hitchcock], *Zostaw ją niebiosom* [*Leave Her to Heaven*, 1945, reż. John M. Stahl]), model śmierci jako kresu miłości, którego archetypem byłaby historia Romea i Julii (*Królowa Krystyna*, *Mayerling* [1936, reż. Anatole Litvak]), model kontynuacji miłości po śmierci, nawiązujący do dziejów Tristana i Izoldy (*Peter Ibbetson* [1935, reż. Henry Hathaway], *Wichrowe wzgórza*). Widać wyraźnie, że we wszystkich tych modelach zarysowuje się opozycja, konflikt miłości i śmierci. O ile mi wiadomo, nie istnieje w naszej tradycji model narracji o miłości i śmierci, jaki realizują melodramaty japońskie, a więc model zwycięstwa miłości poprzez śmierć. Śmierć na Zachodzie jest przeszkodą dla miłości, w Japonii zaś – jej sprzymierzeńcem w konflikcie z życiem (społecznymi nakazami *giri*).

Być może pod pewnymi względami najbliższej stąd do wzorca Tristana i Izoldy. Istnieją interpretacje aktu podwójnego samobójstwa jako wyrazu nadziei, że miłość zrealizuje się w przyszłym wcieleniu kochanków. Sądę jednak, że takie odczytanie pomija istotę japońskiej fascynacji śmiercią. Śmierć jako odpowiednik *satori* to śmierć w ciągu życia. Tak jak w momentalnym przebłyску iluminacji zen, istotna jest chwila obecna, nie zaś abstrakcyjna wieczność czy nawet przyszłe życie ziemskie.

Na tle hollywoodzkich melodramatów problem miłości i śmierci w wyjątkowy sposób podejmuje film *Peter Ibbetson*. „Śmierć jest w utworze Hathawaya czynnikiem umożliwiającym spełnienie miłości – [...] sankcjonuje ezoteryczny charakter związku dwojga kochanków, po prostu przedłużając go w nieskończoność [...] Śmierć przenosi ich więc w inny wymiar, w którym dalej z namiętą pasją obcować będą ich dusze”³³. Ale również i *Peter Ibbetson* różni się nieco potraktowaniem

³³ G. Stachówna, *dz. cyt.*, s. 83.

tej tematyki od melodramatów japońskich. Kluczowy jest tutaj element ciągłości. W przeciwieństwie do filmu Hathaway, gdzie został zaakcentowany motyw trwania miłości po śmierci, w *Ukrzyżowanych kochankach* i *Podwójnym samobójstwie* nie pojawiają się rzeczy nadprzyrodzone, odwołania do zaświatów czy życia pozagrobowego. Właściwie nie ma podstaw, by podejrzewać, że bohaterowie tych filmów żywią nadzieję na ponowne spotkanie w zaświatach czy po reinkarnacji. Zresztą – jak zauważa Ruth Benedict – „Pomimo że Japonia jest jednym z wielkich krajów buddyjskich, idea wędrówki dusz i koncepcja nirwany nigdy nie stały się częścią buddyzmu w wersji popularnej. Wędrówka dusz nie jest japońskim wzorem myślenia”³⁴. Miłość japońskich kochanków nie potrzebuje ciągłości – znajduje ostateczne zwińczenie w samym momencie śmierci.

LALKI

Zamiast zakończenia mojego artykułu proponuję odniesienie najistotniejszych poruszonych tu kwestii do filmu *Lalki* Takeshiego Kitano.

Składają się na niego trzy przeplatające się opowieści, których naczelnym tematem jest splot miłości i śmierci. Poszczególne historie są opowiedziane nieśpiesznie i nie obfitują w przełomowe wydarzenia. Każdą z nich można streścić jednym zdaniem. Na wiadomość o próbie samobójstwa swej ukochanej Matsumoto ucieka sprzed ołtarza bogatej pannie młodej i wyrusza wraz z Sawako na wędrówkę ku wspólnej śmierci; wysoko postawiony *yakuza* po sześćdziesiątce spotyka młodzieńczą miłość, która czekała na niego przez lata rozłąki, po czym zostaje zabity przez konkurencyjny gang; fan oszpeconej w wypadku gwiazdy pop pozbawia się wzroku, by spojrzeniem nie urazić jej uczuć podczas spotkania, wskutek czego ginie potrącony przez samochód.

Fabulę *Lalek* trudno porównywać do schematów klasycznych melodramatów. W filmie Kitano nie ma konwencjonalnych melodramatycznych szablonów narracyjnych, występują w nim raczej autorsko przetworzone klisze z kina i kultury japońskiej. Z drugiej strony w kontakcie z *Lalkami* widz zachodni bez trudu identyfikuje jego tożsamość gatunkową właśnie jako melodramat. Kitano namalował *Lalki*, używając ostrych kontrastów zarówno w plastyce następujących po sobie kadrów, jak i w samym nastroju filmu oscylującym między melancholią, ironią a patosem. Uwypuklił w ten sposób uniwersalne elementy poetyki filmowych melodramatów – klimat fatalizmu, intensyfikację emocjonalną, konwencjonalność formalną.

Uzasadnione jest przypuszczenie, że *Lalki* kręcone były z myślą raczej o zachodnim niż rodzimym odbiorcy. Realizując je, Kitano miał już wysoką renomę wśród krytyki i widzów europejskich. Poprzedzający *Lalki* film *Brother* (2000) to hybryda gatunku *yakuza-eiga* z nowoczesnym kinem sensacyjno-gangsterskim

³⁴ R. Benedict, *dz. cyt.*, s. 221.

nakręcona w Stanach Zjednoczonych. Pierwszym znaczącym sukcesem wśród japońskiej publiczności okazał się dopiero *Zatoichi* (2003). W swej ojczyźnie Kitano znany jest raczej jako osobowość telewizyjna, to Europejczycy łączą jego nazwisko przede wszystkim z reżyserią filmową. Nie sądzę jednak, by zarzut ewentualnej „eksportowości” mógł deprecjonować jakikolwiek film japoński.

Lalki są filmem postmodernistycznym. A postmodernizm filmowy, zwłaszcza globalizacja gatunkowa spod znaku Quentina Tarantino, jest dla kina japońskiego środowiskiem niejako naturalnym. Najnowsze kino japońskie, samoświadome i autocytujące, jest, siłą rzeczy, również świadome swego eklektycznego charakteru (najlepszym tego dowodem jest żonglerka najrozmaitszymi stylami, jaką do ekstremalnej formy doprowadził Takashi Miike, który z absolutną swobodą operuje „japońskimi”, „wtórnie japońskimi” i „czysto zachodnimi” konwencjami filmowymi). I oto pojawia się znamieny paradoks, który jest zresztą bezpośrednio związany z paradoksalną istotą „chłonno-specyficzną” kultury japońskiej. *Lalki*, w porównaniu zwłaszcza z *Ukrzyżowanymi kochankami*, ale także i z *Podwójnym samobójstwem*, okazują się pod wieloma względami bliższe duchowi Chikamatsu.

W przeciwieństwie do obu filmów wcześniejszych *Lalki* są obrazem kolorowym. Kitano operuje bardzo głębokimi, nasyconymi barwami i ostrymi kontrastami, co wyraźnie koresponduje z kolorystyczną żywiołowością teatru *bunraku* czy *kabuki*. Klasyczne japońskie dzieła filmowe, które bezpośrednio przejmują środki wyrazu rodzimego teatru tradycyjnego, takie jak *Ballada o Narayamie* (*Narayama boshiko*, 1958, reż. Keisuke Kinoshita) czy *Zemsta aktora* (*Yokinoyo henge*, 1963, reż. Kon Ichikawa), podobnie jak *Lalki* opierają się na plastycznym odrealnieniu, przeestetyzowaniu i nadnaturalnym natężeniu barw. Tymczasem gdyby szukać w tradycyjnej sztuce japońskiej plastycznego odpowiednika *Ukrzyżowanych kochanków*, należałoby się raczej zwrócić ku monochromatycznemu malarstwu kontemplacyjnemu *zen-ga*.

Również w wymiarze ideologicznym *Lalki* wracają do źródła. W kolejnych filmowych interpretacjach twórczości Chikamatsu wyraźny protest Mizoguchiego złagodzony był już przez Shinodę, ale dopiero u Kitano na powrót zostaje wprowadzony do poziomu implicytnego. W deterministycznej wizji Kitano konflikt *giri* i *ninjō* z góry skazany jest na jedno rozwiązanie – śmierć.

Ubezważniającą potęgą uczucia unieważnia wszelkie konflikty i dylematy, ponieważ od samego początku ciąży ku śmierci. Podobnie jak najlepsze filmy Kitano, takie jak *Sonatine* (1993) czy *Hana-bi* (1997), również i *Lalki* od pierwszej do ostatniej sceny przenika fascynacja śmiercią. „Takeshi »Beat« Kitano uznaje śmierć za najważniejszą prerogatywę ideową japońskiej kultury, [...] widzi w śmierci sposób na ostateczne i nieodwołalne uświęcenie ludzkiego życia, poprzez połączenie go z Nicością / Absolutem”³⁵.

³⁵ P. Kletowski, *Sfilmować duszę. Mała historia kina japońskiego*, Kraków 2007, s. 58.

* * *

„Japonia zaczęła od korzystania z amerykańskiej pomocy gospodarczej po wojnie, a obecnie przyswoiła już tak wiele elementów kultury europejskiej, że stała się mistrzem w interpretacji mazurków Chopina. Jej własna kultura dostępna będzie już wkrótce jedynie w skansenach i muzeach”³⁶ – pisze Grzegorz Grela. *Lalki*, jako postmodernistyczny film zorientowany na odbiorcę zachodniego, powinny właściwie potwierdzać tę pesymistyczną prognozę. Tyle tylko, że w przyjętym toku rozumowania autor rozmija się z istotą kultury japońskiej. Własnością powodującą jej wyjątkowość jest bowiem umiejętność niejako „bezpłatnego” korzystania z obcych wzorców. Kultura japońska czerpie wpływy zachodnie, nie ponosząc przy tym ceny utraty swoistości i narodowej tożsamości. Japończycy nie przestali być „japońscy” ani kiedy po klęsce w drugiej wojnie światowej twórczo przyjęli amerykański system kapitalistyczny, ani też wtedy, gdy wygrywali konkursy pianistyczne. Japońskie są zarówno melodramaty według Chikamatsu, jak i filmy samurajskie według Szekspira, „wizerunki Madonny o złotawej karnacji i lekko skośnych oczach”³⁷ malowane przez szesnastowiecznych japońskich malarzy chrześcijańskich czy też powieść Haruki Murakamiego rozpoczynająca się od słów piosenki Beatlesów. A także *Kill Bill*, Glenn Miller i *Przeminęło z wiatrem*.

DISSIMILARITY OF RESEMBLANCES. MELODRAMA IN JAPANESE

Summary

The paper is devoted to Japanese films about tragic love, an adaptation of *bunraku* plays by Monzaemon Chikamatsu – *The Crucified Lovers* (*Chikamatsu Monogatari*, Kenji Mizoguchi 1954) and *Double Suicide* (*Shinju: Ten no amijima*, Masahiro Shinoda 1969). The text aims at discovering distinctive, national features of genre typing. To achieve this aim, the author compares the films by Mizoguchi and Shinoda with classic Hollywood love stories of '30, '40 and '50. Comparative analysis leads to the conclusion that there are two main elements that distinguish Japanese melodramas from American ones. The first is connected with the ideological significance of the films: Hollywood melodramas are generally conservative but the Japanese ones are related to left-wing social criticism. However, the most important distinctive motif of Japanese melodramas seems to be an idea of death as a final and absolute realization of love.

Translated by Michał Bobrowski

³⁶ G. Grela, *Nieporozumienie jako warunek istnienia pluralizmu kultur*, [w:] *Lubelskie odczyty filozoficzne. Zbiór szósty*, pod red. A. Zagórskiej-Czarneckiej, Lublin 1998, s. 101.

³⁷ Z. Albertowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 160.