



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

MELODRAMAT JAPOŃSKI A PROCES MODERNIZACJI ŻYCIA SPOŁECZNEGO

Melodramat literacki był odpowiedzią na przemiany społeczne, polityczne i kulturowe, jakie nastąpiły na przełomie XVIII i XIX stulecia, oraz odzwierciedleniem pewnego sposobu myślenia, który poszukiwał wyższego porządku moralnego opartego na poczuciu tego, co słuszne, właściwe i godne. Wyrazista dychotomia dobra i zła, a także wynikająca z niej konieczność przeciwstawienia się zepsuciu obyczajów wskazywały na obecność sił niezależnych od człowieka i jego woli, ale z drugiej strony podkreślały niemożność przywrócenia utraconych wartości poza wymiarem jednostkowym¹.

Melodramat wyrażał lęk przed zmieniającym się światem, procesem desakralizacji oraz rozpadem tradycyjnych norm i wzorców kulturowych w rozwijającym się społeczeństwie kapitalistycznym, nie akceptował też rzeczywistości pozbawionej transcendentalnego wymiaru. Stopniowo w wyobraźni melodramatycznej pojawiały się wyraźne ślady krytyki społecznej, a przecież fabuła utworów nadal pozostawała pod znakiem sentymentalizmu i emocjonalizmu, opierała się na nieoczekiwanych zwrotach akcji oraz apologii niewinności prześladowanej. Mimo że prawdopodobieństwo opisywanych wydarzeń nie było sprawą zasadniczej wagi, to jednak w utworach tych zawarta była źródłowa prawda o życiu w społeczeństwie przemysłowym.

¹ Por. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, [w:] *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. M. Landy, Wayne State University Press, Detroit 1991, s. 59. Elementy wyobraźni melodramatycznej znajdziemy u najwybitniejszych pisarzy tamtych czasów: Charlesa Dickensa, Honoriusza Balzaka, Henry'ego Jamesa.

Peter Brooks, autor fundamentalnej pracy *The Melodramatic Imagination*, łączył obraz świata przedstawionego w powieściach z fragmentarycznym charakterem życia w nowoczesnym społeczeństwie, w którym spójny system wartości stał się niemożliwy do osiągnięcia, jako że utracono wymiar sakralny oraz poczucie pewności i ładu moralnego, jakie wyróżniało społeczeństwa tradycyjne, przednowoczesne. Konsekwencją owego procesu była potrzeba wytworzenia nowego systemu wartości, pozbawionego wszak transcendentnego charakteru, bo wyrażanego w aspekcie jednostkowym, wyrastającym z etyki życia codziennego, przez to wymagającym szczególnego uprawnocnienia².

Melodramat możemy potraktować jako sposób, w jaki kultura popularna podejmuje problem kryzysu, rozpadu podstawowych instytucji życia społecznego oraz wpływu przeobrażeń gospodarczych na tożsamość człowieka³. Na pierwszy plan wysuwają się nie tylko miłosne perypetie bohaterów, ale również sprzeczności między tradycyjnym porządkiem a procesem modernizacji i uprzemysłowienia, wyrażające się w konflikcie między starym i nowym. Należy podważyć popularne przekonanie, że melodramat jest wyłącznie narzędziem eskapistycznej przyjemności, jakiej oddaje się społeczeństwo masowe, ucieczką w ławy sentymentalizm i fikcyjne emocje będące wyrazem ideologii mieszczańskiej, ale dostrzec, poprzez usytuowanie go w szerszym kontekście, że jest równocześnie narzędziem krytyki owej ideologii.

Mitsuhiro Yashimoto zwraca uwagę na konieczność podjęcia zasadniczego tematu, a mianowicie „sposobu, w jaki melodramat pokazuje fundamentalne sprzeczności modernizacji widoczne w różnych obszarach rzeczywistości i na różnych poziomach praktyk dyskursywnych”⁴. Dzięki temu utwory należące do tego gatunku mogą się stać środkiem pozwalającym na uchwycenie „procesu sublimacji utopijnych form pożądania, obecnego w japońskim wyparciu się nowoczesności”⁵.

Mimo odmiennej tradycji estetycznej zarówno melodramat zachodni, jak i japoński mają pewne cechy wspólne. Gatunek ukształtował się wraz z rozwojem społeczeństwa mieszczańskiego, rozkwitem kultury popularnej oraz ogólnym procesem przekształcania wszystkich sfer życia. Do pewnego stopnia stał się opisem zmian, jakie zachodziły w sferze rodzinnej i domowej, przedstawiał zjawisko wykorzenienia i alienacji, a przede wszystkim ukazywał kobietę w nowej roli – jako podmiot

² Warto zwrócić uwagę na interesujące odczytanie propozycji Brooksa, jakie przedstawiła Christine Gledhill w tekście *The Melodramatic Field: An Investigation*, otwierającym przygotowaną przez nią antologię *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*, BFI, London 1987, s. 29–33.

³ Por. T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama*, [w:] *Imitations of Life...*, s. 72.

⁴ M. Yoshimoto, *Melodrama, Postmodernism and Japanese Cinema*, [w:] *Melodrama and Asian Cinema*, ed. W. Dissanayake, Cambridge University Press, New York 1993, s. 103.

⁵ C. Russell, *Overcoming Modernity: Gender and the Pathos of History in Japanese Film Melodrama*, „Camera Obscura” 1995, vol. 10, nr 35, s. 136.

pojawiający się w przestrzeni publicznej, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Melodramat włącza się w pewnym momencie w ogólny dyskurs na temat podmiotowości (*shutaisei ronso*), proces odbudowywania tożsamości w okresie powojennym, ale w rzeczywistości „tworzy przestrzeń dla podmiotu, który nie działa, ale podlega działaniu sił zewnętrznych, pozwalając na negatywną konstrukcję pozycji podmiotowej, z której można było spoglądać na samego siebie z perspektywy niewinnej ofiary”⁶.

Może dlatego też w filmach z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych przeważa nostalgiczna tonacja, czasem przybierająca utopijny charakter wynikający z przekonania, że ludzie są z natury dobrzy, złe zaś są struktury społeczne. Tadao Sato zwrócił uwagę na swoistą mentalność japońskiego społeczeństwa wyrażającą się w świadomości bycia bezbronną i niewinną ofiarą, unikaniu odpowiedzialności oraz w poczuciu bezradności. W filmach z tego okresu znajdziemy nielicznych bohaterów walczących o wolność, aktywnie przeciwstawiających się złu⁷. Bierna postawa charakteryzuje zarówno mężczyzn, jak i kobiety, jest wyrazem swoistej rezygnacji i akceptacji przeznaczenia.

Struktura fabularna melodramatów japońskich i amerykańskich była zbliżona. Odnajdujemy w nich te same motywy: niewinnej osoby oskarżonej o zbrodnię, której nie popełniła, bohatera padającego ofiarą własnej namiętności, nieoczekiwane zwroty akcji oraz przemienność epizodów szczęśliwych i nieszczęśliwych, obecność scen wywołujących emocjonalny wstrząs u widza (np. morderstwo, proces, wyrok i przygotowania do egzekucji, próby przeżycia w niewoli, ubóstwo oraz szok wynikający z nagłego rozpoznania), a także nagromadzenie wydarzeń o wyrażnie „sentymentalnym” charakterze (np. matka zmuszona do rozstania z dzieckiem lub śmierć rodziców)⁸.

Wyobraźnia melodramatyczna ma głębokie korzenie w kulturze japońskiej, a choć samo pojęcie nie było używane, to opowieści o nieszczęśliwej miłości cieszyły się niezwykle powodzeniem od czasów średniowiecznych, w kinematografii japońskiej zaś pełniły nawet funkcję metagatunku. Niewątpliwie specyficznym wyróżnikiem wschodniego melodramatu było – w opinii Catherine Russell – powiązanie tego, co niewyraźne, czyli obszaru pożądania, z kwestią tożsamości narodowej, i to nacechowanej emocjonalnie, przez co uległa ona przekształceniu w „dyskurs nadmiaru” właściwy dla form melodramatycznych. W ten sposób twórczość najwybitniejszych reżyserów kina japońskiego – Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchiego, Heinosuke Gosho i Mikio Naruse – można zaliczyć do melodramatu,

⁶ M. Yoshimoto, *dz. cyt.*, s. 108.

⁷ T. Sato, *Currents in Japanese Cinema*, przeł. G. Barrett, Kodansha International, Tokyo 1982. Do wyjątków należą bohaterowie wczesnych filmów Akiry Kurosawy: *Nie żałuję mojej młodości* (*Waga seishun ni kuinashi*, 1946), *Pijany anioł* (*Yoidore tenshi*, 1948).

⁸ Na temat struktury fabularnej melodramatu pisze Daniel Gerould w tekście *Russian Formalist Theories of Melodrama*, [w:] *Imitations of Life...*, s. 121.

choć konwencje gatunkowe zostają w ich filmach „uwznioślone” przez zastosowanie „modernistycznej estetyki”⁹. Nierzadko mamy w nich do czynienia z podważeniem zasad realistycznego przedstawiania (co nie znaczy, że wszystkie realizują ów wywrotowy potencjał).

Melodramaty Kenji Mizoguchiego są odbiciem japońskiej tradycji *feminisuto*, swoistego kultu, o którym pisał przed laty Tadao Sato, wyrażającego się w idealizacji kobiety, podziwie za jej bezgraniczne oddanie, cierpienie oraz wsparcie, jakiego udziela ukochanemu. W świecie melodramatu mężczyźni odnoszą sukces dzięki ofiarności kobiet, ale to oni są istotami słabymi, często pozbawionymi honoru, niezdolnymi do współczucia, myślą bowiem wyłącznie o sobie. Postawa kobiet miała istotny wymiar społeczny i polityczny, jako że proces modernizacji Japonii wymagał od nich szczególnego heroizmu.

W tym miejscu odsłania się przed nami ideologiczny wymiar gatunku związany z refleksją nad tożsamością, gdyż przekonujemy się, że kobiety nigdy nie są podmiotami dyskursu modernizacyjnego, a jedynie potencjalnymi narzędziami pozwalającymi na zbudowanie męskiej osobowości. Kobiety w filmowych melodramatach niemal zawsze przegrywają walkę o zachowanie własnej indywidualności, pokonane przez otoczenie, upokorzone, oszukane przez najbliższych lub system, który nie zapewnia im ochrony. Identyfikacja widza z postacią cierpiącej kobiety podtrzymuje masochistyczną postawę żeńskiej części widowni, u mężczyzn zaś wywołuje pragnienie odpokutowania za winy, jakie obciążają ich sumienia¹⁰. Postawa ta wyrastała z określonej tradycji, gdyż już bohaterki średniowiecznych utworów były istotami nieszczęśliwie zakochanymi, pogrążonymi w smutku i melancholii, na próżno czekającymi na przybycie wybranka serca. Nie okazywały gniewu, a wyłącznie poddawały się losowi, nierzadko zaś uciekały w świat wyobraźni¹¹.

Masochistyczny aspekt filmów kobiecych był równie wyraźny w melodramatach zachodnich. Wystarczy przywołać *Rebeke* (*Rebecca*, 1940) i *Oślawioną* (*Notorious*, 1946) Alfreda Hitchcocka czy *Gasnący płomień* (*Gaslight*, 1944) George’a Cukora, w których kobiety były ofiarami, nierzadko biernie przyjmującymi wyroki losu, mężczyźni zaś okrutni i bezwzględni. Jedną z zasadniczych cech melodramatu w opinii Thomasa Elsaessera jest właśnie spojrzenie z punktu widzenia ofiary. Miejscem, w którym rozgrywa się melodramat, jest zwykle dom, jako że rodzina stanowi wzorcowy przykład działania struktur społecznych poprzez wyraźny podział ról między poszczególnych członków (matka, ojciec, syn, córka) oraz znaczący wpływ

⁹ C. Russell, *Insides and Outsides: Cross-Cultural and Japanese Film Melodrama*, [w:] *Melodrama and Asian Cinema*, s. 144.

¹⁰ Por. F. Freiberg, *Women in Mizoguchi's Films*, The Japanese Studies Centre, Melbourne 1981, s. 11–12.

¹¹ Kobięcą wrażliwość w średniowiecznych utworach japońskich znakomicie scharakteryzował Donald Keene w tekście *Uczuciowość kobieca w okresie Heian*, przeł. W. Laskowska, [w:] *Estetyka japońska*, pod red. K. Wilkoszewskiej, t. II: *Słowa i obrazy*, Universitas, Kraków 2005, s. 89–101.

klasy społecznej. W tym obszarze można pokazać uwarunkowanie ekonomiczne życia jednostek, odsłonić moralne zepsucie, grę pozorów, ukazać stopniową erozję i rozpad wartości rodzinnych¹².

Można wszelako spojrzeć na bohaterki filmów Mizoguchiego jako istoty buntujące się przeciwko normom społecznym i patriarchalnemu porządkowi, dokonujące wyboru między poczuciem obowiązku wobec rodziny a osobistymi pragnieniami i uczuciami. Opozycja między tymi dwoma wartościami – *giri* (powinności) i *ninjō* (uczucia) – jest główną osią, na której rozgrywają się japońskie melodramaty. Zgodnie z tradycją celem życia nie może być pragnienie osiągnięcia szczęścia, każdy człowiek zmuszony jest bowiem do rezygnacji z osobistych pragnień na rzecz zobowiązań wobec świata, rodziny czy zwierchnika. Bohater melodramatu znajduje się zawsze w sytuacji konfliktowej, ponosi klęskę, bo pozwala, by jego namiętność była silniejsza niż poczucie obowiązku. „Na zachodzie bunt przeciw przyjętym zasadom i osiągnięcie szczęścia pomimo trudności uważa się za oznakę siły. Według Japończyków natomiast silni są ci, którzy, nie zważając na osobiste szczęście, wypełniają swoje zobowiązania”¹³.

Mizoguchi zwracał uwagę na konieczność zachowania równowagi między dwoma biegunami, możliwość pogodzenia sprzecznych sił. W jego filmach *ninjō* związane jest przede wszystkim z kobiecym pożądanym, które nigdy nie zwycięża, ale też nie zostaje całkowicie pokonane przez obowiązek. *Pięć kobiet wokół Utamaro* (*Utamaro o megeru gonin no onna*, 1946) opowiada o kobietach, które wybrały miłość, oraz o konsekwencjach ich wyborów: Takasode idzie za głosem serca i ucieka wraz z kochankiem, Oran, nie chcąc być zabawką w rękach zamożnego pana, wiąże się z młodym artystą, Yukie – ucieleśnienie niewinności – opuszcza dom rodzinny, by być bliżej ukochanego, wreszcie Okita przeciwstawia się patriarchalnemu porządkowi i zabija mężczyznę, który zdradził ją z inną¹⁴. Cierpienie zawsze przedstawiane jest jako wzniosłe, piękne i szlachetne. Bunt nie przynosi żadnych korzyści, ale też bywa, że i poświęcenie nie jest nagrodzone. Bohaterka *Elegii Naniwy* (*Naniwa ereji*, 1936) poświęca się dla dobra rodziny, lecz jej postawa wywołuje niezrozumienie, zostaje odrzucona przez najbliższych, gdyż ratowanie honoru rodziny wiązało się z utratą czci.

Potępienie i hańba stanie się udziałem wielu postaci kobiecych w melodramatach filmowych. Społeczeństwo odnosi się z wyraźną niechęcią do tych, któ-

¹² T. Schatz, *The Family Melodrama*, [w:] *Imitations of Life...*, s. 153.

¹³ R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. E. Klekot, PIW, Warszawa 1999, s. 194.

¹⁴ W literaturze okresu Genroku dużym powodzeniem cieszyły się utwory Ihary Saikaku (1642–1693) opowiadające o zakochanych kobietach, zdecydowanych poświęcić wszystko dla mglistej obietnicy szczęścia. W *Kōshoku gonin onna* (*Pięć kobiet, które wybrały miłość*) autor przedstawia losy pięciu kobiet, dla których miłość była przyczyną zguby. Podobny los stał się udziałem bohaterki *Kōshoku ichidai onna* (*Życie miłosne pewnej kurtyzany*), pierwowzoru literackiego *Życia Oharu*.

rzy zboczyli z drogi cnoty, o czym przekonuje Mizoguchi w wielu filmach opowiadających o losach kobiet upadłych: *Biała nie wodospadu* (*Taki no shiraito*, 1933), *Osen – papierowy ptak* (*Orizuru Osen*, 1935), *Siostry z Gion* (*Gion no shimai*, 1936), *Zaulek miłości i nienawiści* (*Aienkyo*, 1937), *Kobiety nocy* (*Yoru no onnatachi*, 1948), *Życie Oharu* (*Saikaku ichidai onna*, 1952). Typowa bohaterka melodramatu była rozdarta między obowiązkiem a podążaniem za głosem serca, jej czyste uczucie i poświęcenie nie przyniosło jednak spodziewanego pożytku, została pozbawiona tego, co najcenniejsze, pragnęła bowiem czegoś więcej, niż mogło jej dać społeczeństwo.

W pierwszym z filmów, *Białej nici wodospadu*, kobieta jest wcieleniem niewinności, ale jej dobroć i poświęcenie staną się przyczyną zguby, przypadkowa zbrodnia zaś przypieczętuje jej przeznaczenie – zatrzymana podczas ucieczki jest aresztowana i postawiona przed sądem. Ukochany, który dzięki jej pomocy ukończył studia prawnicze, zostaje oskarżycielem. Mężczyzna, schwytany w pułapkę sprzecznych sił, poczucia obowiązku wobec urzędu i uczucia do kobiety, jest niezdolny do działania, sceny zaś ze spektaklu teatru lalkowego, ukazujące podwójne samobójstwo kochanków, zapowiadają los, który czeka bohaterów Mizoguchiego¹⁵. Przeciwstawne siły, życie i śmierć, łączą się tu ze sobą, podobnie jak w sztukach pisanych dla *bunraku* przez Chikamatsu Monzaemona na przełomie XVII i XVIII wieku (np. *Samobójstwo kochanków w Sonezaki*), w których kulminacyjnym momentem akcji była „podróż kochanków na spotkanie z góry ustalonego losu”¹⁶.

Osen – papierowy ptak, podobnie jak wcześniejszy film, był adaptacją powieści Kyoki Izumiego (1873–1939), z wyraźnie widocznymi wpływami teatru *shinpa*, z jego skłonnością do melodramatycznych sytuacji oraz szczególnym typem postaci kobiety poświęcającej się dla dobra mężczyzny¹⁷. *Osen*, choć jest kobietą upadłą,

¹⁵ Ze względu na ingerencję cenzury film Mizoguchiego zachował się w kilku wersjach, które różniły się od siebie zakończeniem: od samobójczej śmierci bohatera po *happy end* (usunięto scenę skazania kobiety, a wszystko kończyło się marzeniem sennym). Z najpełniejszej wersji filmu dowiadujemy się, że Shiraito popełniła samobójstwo, chcąc uchronić ukochanego przed hańbą i koniecznością oskarżania jej na sali sądowej, jednak ten w rozpaczce również odebrał sobie życie (tych scen nie było w wersji zrekonstruowanej w 1958 roku).

¹⁶ P. Varley, *Kultura japońska*, przeł. M. Komorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 189. W *Samobójstwie kochanków z Amijimy* bohater nie może urzeczywistnić swej miłości, gdyż jest biednym kupcem, jego ukochana zaś kurtyzana.

¹⁷ Teatr *shinpa*, czyli „nowa szkoła”, rozwijał się z powodzeniem na przełomie XIX i XX wieku, jego narodziny wiążą się z działalnością zespołu aktorskiego założonego w 1891 roku przez Otojirō Kawakamiego. W wystawianych sztukach dominowała tematyka obyczajowa i dramaty rodzinne. Sam termin pojawił się w użyciu w 1899 roku. Teatr *shinpa* zrodził się jako reakcja na skostniałe konwencje sceniczne *kabuki*, w sztukach widoczny był wpływ europejskich dramatów, w przedstawieniach dominowały jednak przeróbki popularnych powieści z kobiecymi bohaterkami, pięknymi i wrażliwymi, nierzadko naznaczonymi śmiercią i niezdolnymi do tego, by odmienić swój los. Por. K.I. McDonald, *The Camera Looks at Melodrama*, [w:] tenże, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Films*, M.E. Sharpe, Armonk 2000, s. 3–8.

zjednuje sobie sympatię widzów przez swe całkowite oddanie, gotowość niesienia pomocy oraz zdecydowanie w momentach przełomowych (powstrzymuje mężczyznę przed popełnieniem samobójstwa). W *Siostrach z Gion* Mizoguchi uchwycił klasyczną opozycję dwóch typów kobiecości, a zarazem przedstawił konflikt między tradycją i nowoczesnością, jako że starsza z siostr jest ucieleśnieniem konserwatywnych wartości, akceptuje obowiązujący porządek społeczny, młodsza zaś jest typem buntowniczkii niepokodzonej z losem.

Hańba stanie się udziałem tytułowej bohaterki *Życia Oharu*, której jedynym przewinieniem było uczucie do mężczyzny z niższej warstwy społecznej. Za naruszenie zasad współżycia zostaje ukarana nie tylko ona, ale jej rodzina oraz kochanek skazany na śmierć. Film ten opowiada nie tylko o losach kobiety upadłej, potępionej przez społeczeństwo, ale także matce oddzielonej od dziecka, czekającej na krótką chwilę, w której będzie mogła się zbliżyć do niego i spojrzeć mu w oczy. Z kolei w *Zaułku miłości i nienawiści* mamy pannę z dzieckiem porzuconą przez kochanka – słabego i niezdecydowanego syna właścicieli zajazdu, w którym pracowała dziewczyna. Opuszczona przez wszystkich, zostaje pozbawiona jakiegokolwiek wsparcia ze strony otoczenia, ale Ofumi, w przeciwieństwie do bohaterek pozostałych filmów, odzyskuje tożsamość, odbudowuje swe życie, osiąga sukces zawodowy (jako aktorka) i zdobywa męża.

Melodramat macierzyński, jako odmiana gatunkowa rozwijająca się z powodzeniem zarówno w Japonii, jak i Stanach Zjednoczonych, opowiadał o niedolach matek, ich cierpieniu i poświęceniu się dla dobra dziecka, zawierał też ważne przesłanie ideologiczne dotyczące podziału ról w rodzinie, podstawowych norm i wartości, jakimi mieli kierować się jej członkowie¹⁸. Filmy te nierzadko ostrzegały przed przyjęciem niewłaściwej strategii postępowania oraz przekonywały, że poświęcenie wszystkiego dla dziecka jest najwyższym dobrem. „Melodramat macierzyński był apologią cierpienia, całkowitego wyrzeczenia się i rezygnacji”¹⁹. Ceną, jaką trzeba zapłacić za szczęście dziecka, jest zwykle konieczność usunięcia się w cień, anonimowość, rezygnacja z własnej tożsamości i wspieranie ukochanej istoty z oddali. Przesłanie ideologiczne związane było z wymiarem moralnym, ukazaniem właściwej postawy wymaganej przez społeczeństwo. Za przekroczenie norm i zakazów czekała na bohaterkę zasłużona kara: poniżenie, a nawet śmierć.

W tradycji japońskiej matka była ucieleśnieniem ideału kobiecości, symbolem rodziny oraz strażniczką domowego ogniska, ale i czymś więcej. Takeo Doi w *The Anatomy of Dependence* opisywał preedypalną więź dziecka z matką jako płaszczyznę determinującą nie tylko psychikę człowieka, także i strukturę japońskiego społeczeństwa. W ten sposób kształtuje się zasadnicza wartość, a mianowicie *amae*,

¹⁸ Por. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 263.

¹⁹ Ch. Vivian, *Who Is without Sin: The Maternal Melodrama in American Film*, [w:] *Imitations of Life...*, s. 180.

czyli potrzeba miłości, a zarazem uzależnienie od dobroci matki, co w dorosłym życiu wpływa na stosunek męża do żony, jest też oznaką niedojrzałości, ale przy tym kluczowym wyróżnikiem japońskiej tożsamości (*nihonjinron*)²⁰.

Możemy zauważyć, że „typowa bohaterka Mizoguchiego wybierała jedną z dwóch możliwych dróg: albo buntowała się przeciw światu, który ją wykorzystywał, albo cierpiała i próbowała przetrwać. Jednak w każdym przypadku niemal zawsze padała ofiarą okoliczności zewnętrznych”²¹. Miłość dodaje jej siłę, ale nie może ocalić przed przeznaczeniem lub nieuchronną zgubą, zwłaszcza że kobieta traci wybranka serca, który się jej wyrzeka (*Elegia Naniwy*), umiera (*Miłości aktorki Sumako*) lub zdradza (*Plomień mojej miłości*, 1949). Już tytuł pierwszego filmu sugeruje, iż mamy do czynienia z poematem o cierpieniu, w którym postawa kobiety jest odzwierciedleniem społecznie akceptowanego wzorca, ale jest to także opowieść o alienacji i odrzuceniu. Tytułowa bohaterka *Miłości aktorki Sumako* (*Joyū Sumako no koi*, 1947) opuszcza męża i wybiera życie na scenie, idzie za głosem serca, wiąże się z Hogetsu, dyrektorem teatru, który zostawia żonę i córkę. Wszystko łączy się tu z kwestią wyboru, nie tylko prywatnego, lecz także zawodowego, którego konsekwencją jest utrata pozycji społecznej, ostracyzm i potępienie ze strony rodziny, ale z drugiej strony – sukces artystyczny i szczęście osobiste.

Bohaterka *Przeznaczenia pani Yuki* (*Yuki fujin ezu*, 1950) jest kobietą niezwyklej urody, pełną blasku, otoczoną aurą tajemniczości, ma jednak prymitywnego męża, który traktuje ją jak niewolnicę, a wreszcie sprowadza do domu kochankę – śpiewaczkę kabaretową. Jedyne pocieszenie dla Yuki są rozmowy z sąsiadem, muzykiem grającym na *koto*, który podziwia ją skrycie i darzy platoniczną miłością. Kobieta nie jest jednak zdolna do buntu, nie potrafi odejść od męża ani związać się z innym, dlatego postanawia popełnić samobójstwo. Osobowość głównej bohaterki filmu Mizoguchiego została ukształtowana przez wielowiekową tradycję nakazującą uległość wobec mężczyzn oraz cierpliwe znoszenie zniewag ze strony tych, którym jest winna posłuszeństwo. Na słowa jedynego przyjaciela – „Musisz przeciwstawić się temu wszystkiemu. Jesteś istotą ludzką. Powinnaś nauczyć się żyć jak człowiek” – odpowiada jedynie: „Każesz mi zrobić coś, czego nie mogę uczynić”. Yuki odrzuca wartości reprezentowane przez nowe społeczeństwo, z jego materializmem i bezduszością, szuka czegoś wzniosłego i szlachetnego (jej imię oznacza „śnieg”, który symbolizuje czystość), a nie znajdując tego, wybiera jedyną możliwą drogę, czyli śmierć.

Przekonujemy się, że melodramaty Mizoguchiego przedstawiają dzieje nieśczęśliwej miłości, zwykle zakazanej, między osobami należącymi do różnych

²⁰ T. Doi, *The Anatomy of Dependence: The Key Analysis of Japanese Behavior*, Kodansha International, Tokyo 1981. Na znaczenie psychoanalitycznych teorii Doi w kontekście melodramatu filmowego zwróciła uwagę Catherine Russell w tekście *Insides and Outsides...*, s. 147–149.

²¹ K.I. McDonald, *Ugetsu: Why Is It a Masterpiece?*, [w:] *Ugetsu*, ed. K.I. McDonald, Rutgers University Press, New Brunswick 1992, s. 6.

warstw społecznych, a nawet między rodzeństwem (adoptowanym), o czym opowiada zarówno *Tokijski marsz* (*Tokyo koshinkyoku*, 1929, jeden z pierwszych zachowanych filmów japońskiego reżysera), jak i późniejsze *Czerwone maki* (*Gubijinsō*, 1935). W drugim filmie odnajdziemy również kluczowy dla gatunku dyskurs na temat sprzeczności modernizmu, jest to bowiem historia młodego człowieka, który uległ fascynacji – intelektualnej i zmysłowej – nową kulturą, opuścił rodzinne strony, zapomniał o korzeniach, wyrzekł się nie tylko pierwszej miłości, ale także obowiązku wobec ojca.

W *Czerwonych makach* reżyser wprowadza charakterystyczny dla kina okresu międzywojennego motyw rywalizacji między dwiema kobietami: dobrą i wrażliwą Sayako, będącą uosobieniem tradycji, oraz agresywną i zaborczą Fujio, wzorowaną na zachodniej *femme fatale*. Konflikt kulturowy oraz różnicę między dwoma światami widać zarówno na płaszczyźnie dźwiękowej – pierwszej z kobiet towarzyszy muzyka grana na klasycznym instrumencie japońskim *koto*, drugiej zaś walce Straussa i preludia Chopina – jak i wizualnej (krótkie ujęcia i cięty montaż został zderzony z długimi scenami w planach pełnych). W zasadzie film Mizoguchiego stanowi przykład melodramatu rodzinnego, którego tematem jest kryzys tradycyjnych wartości w obliczu modernizującego się społeczeństwa japońskiego²². W podgatunku tym świat wydawał się zamknięty, a bohaterowie w nim uwięzieni. „Melodramat nadawał im negatywną tożsamość osiąganą poprzez cierpienie, poświęcenie się, stopniową utratę złudzeń, a wreszcie wyrzeczenie się”²³.

Różnice w pochodzeniu są poważną przeszkodą na drodze do szczęścia kochanków, romans między warstwami społecznymi był zresztą charakterystycznym motywem przewodnim melodramatów literackich i filmowych. W *Opowieści o późnych chryzantemach* bohaterka została uznana przez rodzinę za prawowitą małżonkę dopiero na łożu śmierci, w *Życiu Oharu* przynależność do innych klas przyczyni się do śmierci mężczyzny i upadku kobiety. W *Tancerce z Izu* (*Izu no odoriko*, 1933, reż. Heinosuke Gosho) zakochani – młoda dziewczyna występująca w trupie aktorskiej i student – zostaną rozdzieleni przez różnice społeczne.

Ale melodramaty rodzinne mogą opowiadać również o różnicach pokoleniowych, a przede wszystkim o konflikcie między starym i nowym, tak jak w filmach Yasujiro Ozu, w których pragnienia poszczególnych osób są nieodróżnialne od wszechogarniającego smutku z powodu utraty czegoś ważnego, czego bohaterowie zostali pozbawieni wraz z nastaniem nowego porządku, modernizacją społeczeństwa²⁴. „W filmach Ozu można uchwycić dwa źródła cierpienia bohaterów;

²² Interesujące odczytanie wczesnych filmów Mizoguchiego przedstawia Antonio Santos w swojej hiszpańskiej monografii reżysera, której fragmenty ukazały się w przekładzie angielskim pt. *Three Mizoguchi Films*, [w:] *Mizoguchi, the Master*, ed. G. O’Grady, Cinémathèque Ontario, Toronto 1997, s. 53–55.

²³ T. Elsaesser, *dz. cyt.*, s. 79.

²⁴ Por. C. Russell, *Insides and Outsides...*, s. 150.

jedno związane jest z konfucjańskim rozumieniem rodziny jako skomplikowanej struktury, jest powodowane naruszeniem zasady zobowiązania, czyli niewypełnieniem *giri* wobec osób najbliższych. Osoby kierujące się indywidualnym interesem naruszają równowagę żywej tkanki (rodziny) i cierpienie promieniuje. [...] [Drugim] źródłem cierpienia jest świadomość upływającego czasu, tego, co nieuchronne”²⁵.

Wyłanianie się nowej tożsamości w procesie modernizacji japońskiego społeczeństwa widać znakomicie właśnie na przykładzie kina kobiecego (*josei eiga*). W filmach Naruse, Mizoguchiego, Shimizu czy Gosho mamy zwykle bohaterki funkcjonujące w sferze publicznej, zyskujące niezależność, pracujące zawodowo, jednak musimy zauważyć, że kino okresu międzywojennego ukazywało sprzeczne pragnienia wyrażające się w chęci zarówno naśladowania Zachodu, jak i podkreślenia własnej odrębności, zachowania tożsamości narodowej, co przekłada się na niejednoznaczny wizerunek kobiecości²⁶. Struktura fabularna była zbudowana na opozycji dobrej i złej dziewczyny oraz walce o względy mężczyzny. W *Nienaruszonej perle* (*Fue no shiratama*, 1929, reż. Hiroshi Shimizu) mamy rywalizację między skromną, tradycyjnie ubraną starszą siostrą a młodszą – nowoczesną i frywolną. Mężczyzna wybiera tę drugą, jednak gdy opuszcza kraj i wyjeżdża za granicę, odprawia go szwagierka i to na nią przenosi swe uczucie. W *Pasierbicy* (*Nasanu naka*, 1932) Mikio Naruse przedstawia opozycję między dwiema żonami: pierwsza, niezależna i zdecydowana, odniosła sukces finansowy za granicą, opuściła jednak męża i córkę, druga, bardziej odpowiedzialna, opiekuje się pasierbicą.

Zderzenie dwóch wzorców kobiecości pojawia się też w wielu wczesnych filmach Yasujirō Ozu – *Kroczcie radośnie* (*Hogaraka ni ayume*, 1930), *Dama i brodac* (*Shukujo to hige*, 1931), *Kobieta z Tokio* (*Tōkyō no onna*, 1933), *Kobieta z obławy* (*Hijōsen no onna*, 1933) – oraz Heinosuke Gosho: *Sąsiadka i żona* (*Madamu to nyōbō*, 1931), *Brzemie życia* (*Jinsei no onimotsu*, 1935), które przedstawiają niejednoznaczny wizerunek japońskiej nowoczesnej dziewczyny (*modan gāru*) będącej zagrożeniem dla stabilności systemu społecznego²⁷. „Kino kobiece stwarza w istocie przestrzeń, w ramach której widz może postrzegać się jako podmiot działający”, ale wyłącznie w obszarze konsumpcji, jako klient kupujący modne ubra-

²⁵ A. Pierzchała, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przewyciężona*, Universitas, Kraków 2005, s. 75.

²⁶ Por. M. Wada-Marciano, *Imaging Modern Girls in the Japanese Woman's Film*, „Camera Obscura” 2005, vol. 20, nr 3, s. 25.

²⁷ Szerzej na temat wizerunku nowoczesnej kobiety (*moga*) oraz wspomnianych powyżej filmów piszę w dwóch innych tekstach: *Proces przemian kulturowych oraz ich odzwierciedlenie w filmie japońskim okresu międzywojennego*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 3, oraz *Między tradycją a nowoczesnością – narodziny filmu japońskiego*, „Studia Filmoznawcze”, t. 28, Wrocław 2007, s. 99–108. Termin *moga* pojawił się po raz pierwszy w 1924 roku na łamach czasopisma „Josei” i wskazywał na pewne charakterystyczne cechy kobiecości odnoszące się przede wszystkim do sfery seksualnej: agresywne, wyzywające zachowanie, zdecydowanie, niezależność ekonomiczna (praca zawodowa).

nia²⁸. Do wyjątków należą pozytywne wizerunki nowych kobiet, którym udało się osiągnąć sukces zawodowy i szczęście w miłości (np. *Drzewo miłości* [*Aizen katsu-ra*, 1938] Hiromasy Nomury). Dyskurs o podmiotowości (*shutaisei ronso*) w przypadku kobiet ogranicza się zwykle do sfery przedmiotowej i towarowej. Darrell William Davis, pisząc o melodramatycznych strategiach u Mizoguchiego i Ozu, wskazał na jeszcze jedną szczególną właściwość, a mianowicie „nadwyżkę spektaklu” (*excess of spectacle*), która polega na tym, że „uczuciowa ekspresja spycha dyskurs poza granicę przedstawiania”²⁹.

W okresie powojennym Mikio Naruse przeniósł na ekran sześć powieści popularnej pisarki Fumiko Hayashi (1903–1951). W jej utworach kobiety znajdują dla siebie miejsce w zmieniającej się rzeczywistości społecznej, choć są i takie, które poddają się losowi. Japoński reżyser odkrywa zasadnicze pęknięcie w tradycyjnym modelu rodziny, co ujawnia ze szczególną wyrazistością w swej „trylogii małżeńskiej” z początku lat pięćdziesiątych – *Jadło* (*Meshi*, 1951), *Mąż i żona* (*Fūfu*, 1953) i *Żona* (*Tsuma*, 1953) – której bohaterami są bezdzietne małżeństwa zmuszone do porzucenia dotychczasowego sposobu życia (częsty motyw przeprowadzki). Dla kobiet dom jest nie tylko miejscem zamknięcia, zniewolenia czy represji, ale także w zasadzie jedynym obszarem, wewnątrz którego może powstać ich tożsamość. W *Późnych chryzantemach* (*Bangiku*, 1954) reżyser opowiada o losach kobiety żyjącej poza systemem rodzinnym, w domu gejsz, ale nie jest to bynajmniej pożądana alternatywa dla tradycyjnego modelu. „Tym, co nowoczesne w tych filmach, jest artykulacja kobiecej podmiotowości w obrębie kultury wizualnej”, która łączy się z mobilnością, możliwością opuszczenia przestrzeni domowej, działania w sferze publicznej³⁰.

W japońskim melodramacie „tradycja jest wytwarzana jako przednowoczesny dyskurs stojący w opozycji do politycznego, seksualnego i historycznego pragnienia”, próby zaś pogodzenia dawnej Japonii z krajem, w którym przebiega proces modernizacji, tworzą „historyczny patos japońskiego melodramatu filmowego”³¹. Melodramat przedstawia więc walkę z czasem, w której przeszłość została już na zawsze utracona, stąd postawy wyrażające rezygnację i cierpienie. Przekonujemy się, że kino było miejscem prowadzenia debaty na temat kultury japońskiej, przemian obyczajowych (kryzys męskości, *modan gāru*) oraz ekonomicznych (industrializacja i urbanizacja), ukazywało sprzeczności wewnątrz projektu modernizacji wy-

²⁸ M. Wada-Marciano, *dz. cyt.*, s. 145.

²⁹ D.W. Davis, *Back to Japan*, „Wide Angle” 1989, vol. 11, nr 3. Na podobny aspekt ich twórczości zwraca uwagę Catherine Russell w tekście *Overcoming Modernity...* (s. 142), podkreślając sprzeczność między tym, co można przedstawić, a tym, co nieprzedstawialne.

³⁰ C. Russell, *Too Close to Home: Naruse Mikio and Japanese Cinema of the 1950s*, [w:] *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, ed. L. Krause, P. Petro, Rutgers University Press, New Brunswick 2003, s. 110.

³¹ C. Russell, *Overcoming Modernity...*, s. 151.

nikające z niemożności pogodzenia tradycji z nowoczesnością, konfliktu starego i nowego porządku, rozpadu struktur patriarchalnych.

JAPANESE MELODRAMA AND MODERNIZATION OF SOCIAL LIFE

Summary

The article begins with contradicting a popular statement, according to which melodrama should be regarded entirely as a means of escapist pleasure for mass audiences, or as an escape into sentimentalism reflecting bourgeois ideology. On the contrary, the author assumes that the genre perfectly illustrates basic contradictions of a modern society, by describing the changes in a family life, the phenomenon of rootlessness and alienation, but above all, by focusing on a woman in a new public role. On the basis of the films by such eminent directors as Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu and Mikio Naruse, the author points out the differences and similarities between the structure of a conventional melodrama and its Japanese version.

Translated by Krzysztof Loska