



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

NIETRWAŁOŚĆ JAKO KATEGORIA ESTETYCZNA W SZTUCE JAPOŃSKIEJ

Jedną z podstawowych cech japońskiej estetyki, zarówno tradycyjnej, jak i współczesnej, jest nietrwałość (*mujō*) — świadomość przemijania, wynikająca w dużej mierze z wrażliwości na zjawiska przyrodnicze, związane z następującymi po sobie porami roku¹. To właśnie poczucie nietrwałości tego świata kształtuje klasyczny ideał piękna ulotnego, tak odległy od wzorców zachodnich. Nie chodzi przy tym o pochwałę biernej postawy, ale raczej o pogodzenie się z tym, co nieuchronne i czerpanie „radości z przemijalności przyrody”². Zachwyt nad zwyczajnymi zjawiskami — przedmiotami codziennego użytku i otaczającą naturą — bierze się właśnie z silnego przekonania, że wszystko, co towarzyszy człowiekowi, jest wątłe, zwłaszcza jego własne życie. Niestalość i śmiertelność sprawiają, że wyjątkowe znaczenie przywiązuje się do tego, co wyraża owo poczucie przemijania (*mujōkan*), jak chociażby kwitnące kwiaty wiśni, które już we wczesnośredniowiecznej poezji odzwierciedlały powab ulotności:

Gdy opadają,
tym bardziej są nam drogie
kwiaty drzew wiśni,
bo na tym smutnym świecie,
nie może nic trwać wiecznie³.

¹ Beata Kubiak Ho-Chi (*Estetyka i sztuka japońska*, Kraków 2009, s. 32–33) rozpoczyna ogólną charakterystykę tradycyjnej estetyki właśnie od pojęcia nietrwałości (*mujō*) oraz szczególnego stosunku mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni do natury.

² Ch.-Y. Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, przeł. B. Romanowicz, [w:] *Estetyka japońska*, tom 1, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 66.

³ Wiersz z opowieści osiemdziesiątej drugiej *Ise monogatari*, przeł. W. Kotański, [w:] *Dziesięć tysięcy liści. Antologia literatury japońskiej*, red. W. Kotański, Warszawa 2012, s. 155.

Sztuka japońska stała się wyrazem żalu nad kruchością piękna i ludzkiego istnienia, „którego bieg przypomina naturalne zmiany w przyrodzie”⁴. Nieuchronna strata i śmierć towarzyszą człowiekowi od chwili narodzin, dlatego podziwia on to, co ucieleśnia efemeryczność bytu, co przypomina mu o nietrwałości rzeczy, niezależnie od tego, czy będzie to pęknięte naczynie do herbaty, czy też zwiędły kwiat. Poczucie niepewności w sposób niepowtarzalny zostało uchwycone w strofach rozpoczynających wielki narodowy epos *Heike monogatari* (*Opowieść o rodzie Taira*):

Dźwięk dzwonu z klasztoru Gion
 echem jest niestałości wszechrzeczy,
 a barwa kwiecia drzewa *shara*
 zwiastuje nam tę prawdę,
 że cokolwiek rozkwita,
 niezawodnie szczytnie.
 Buta człowiecza tak krótko trwa
 jak w noc wiosenną marzenie senne,
 a kto walczy też wprędce przepadnie,
 zupełnie jako pył w podmuchu wiatru⁵.

Nietrwałość jest nie tylko kategorią estetyczną, ale filozoficzną i religijną, ukształtowaną na podstawie zasad buddyzmu zen, które wpłynęły na określony stosunek do życia, wyrażający się w akceptacji tego, co przyniesie los. Postawa ta wynika z przekonania, że rzeczywistość nie posiada żadnego stałego fundamentu, że tym, do czego zmierza, są nicłość (*mu*) lub pustka (*kū*), toteż człowiek powinien dążyć do „wyzwolenia [się] od presji zewnętrznego świata, od ekscytacji zmysłów, od wszystkiego, co intensywne, a więc krótkotrwałe i odbierające siły”⁶.

Buddyjska nauka o przemijaniu (*mujōkan*) jest wyrazem głębszego rozpoznania natury świata, który — jako pozbawiony substancji — charakteryzuje się nietrwałością, cierpieniem i beżażniowością⁷. Odzwierciedla też odmienne od zachodniego pojmowanie czasu, który nie jest linearny, ale cykliczny, czy może raczej symultaniczny, pozbawiony początku i końca⁸. Tylko dzięki uchwyceniu podwójnej natury czasu można zrozumieć specyficzne podejście Japończyków do życia i sztuki. „Nietrwałość jest związana z przepływem czasu (aspekt zmienności), natomiast »wieczne teraz« oznacza symultaniczne istnienie równocześnie wszystkich chwil, zarówno przeszłych, jak i przyszłych (aspekt niezmienności)”⁹.

⁴ Ch.-Y. Chang, *op. cit.*, s. 66.

⁵ *Heike monogatari*, [w:] *Dziesięć tysięcy liści...*, s. 311.

⁶ A. Kozyra, *Estetyka zen*, Warszawa 2010, s. 139. Pojęcia „nicości” i „pustki” rozumiane są podobnie, jednak pierwsze ma źródła taoistyczne, drugie — buddyjskie.

⁷ Por. J. Stambaugh, *Impermanence is Buddha-nature: Dōgen's Understanding of Temporality*, Honolulu 1990, s. 2.

⁸ Por. K. Nishitani, *Religion and Nothingness*, Berkeley 1982, s. 219–221.

⁹ A. Kozyra, *op. cit.*, s. 128–129.



Fot. 1. *Późna wiosna* (*Banshun*, 1949)

Mimo upływu lat i zmiany, jaka dokonała się w kulturze japońskiej pod wpływem otwarcia na świat i przyswojenia zachodnich wzorców, można zauważyć, że klasyczne kategorie estetyczne nie zostały całkowicie wyparte, wręcz przeciwnie — nierzadko ci sami autorzy, którzy w młodości z zachwytem przyglądali się procesowi modernizacji życia społecznego, po pewnym czasie dostrzegali, że prawdziwe wartości zawierają się w dawnym rozumieniu piękna¹⁰. Mogłoby się wydawać, że kino jako nowoczesny wynalazek jest całkowicie oderwane od przeszłości, jednak w filmach wielu wybitnych reżyserów są obecne nawiązanie do tradycyjnych pojęć oraz pragnienie zachowania niezwyklej wrażliwości na przemijanie.

Większość krytyków i historyków zajmujących się kinematografią japońską zwraca uwagę na wpływ klasycznych zasad estetycznych na twórczość Yasujirō Ozu, doszukując się w niej pochwały piękna ulotnego oraz odbicia światopoglądu buddyjskiego¹¹. Unikając zbyt daleko idących uproszczeń, można zauważyć, że w powojennych filmach japońskiego reżysera zaczyna przeważać owo szczególne podejście do czasu będące wyrazem świadomości przemijania i konieczności pogodzenia się z nietrwałością wszechrzeczy. Począwszy od *Późnej wiosny* (*Banshun*, 1949) Ozu krytycznie przygląda się współczesności, którą zestawia z przeszłością,

¹⁰ Przewartościowanie stosunku do Zachodu najlepiej widać w twórczości Jun'ichirō Tanizakiego (1886–1965), jednego z najwybitniejszych pisarzy japońskich ubiegłego wieku, którego późne utwory — zwłaszcza *Sasameyuki* — stanowią pochwałę tradycji. Znakomitą adaptację tej monumentalnej powieści przygotował Kon Ichikawa w 1983 roku.

¹¹ Takie podejście zapoczątkował Marvin Zeman (*The Serene Poet of Japanese Cinema: The Zen Artistry of Yasujirō Ozu*, „The Film Journal” 1, 1972, nr 3–4, s. 62–71), który w filmach Ozu dostrzegł nawiązania do poezji *haiku* i ceremonii herbaty. Marc Halthof (*Ozu's Reactionary Cinema*, „Jump Cut” 1978, nr 18, s. 20–22), który również łączył kino Ozu z estetyką zen, widział w nim wyraz konserwatywnej tęsknoty za feudalnym porządkiem społecznym.

nie po to jednak, by ograniczyć się do pochwały czasu minionego, gdyż jego „wrażliwość na przemijanie jest w istocie wrażliwością na teraźniejszość, daje poczucie smaku, wagi, ciężenia”¹² (fot. 1).

Poczucie straty nie wynika bynajmniej z nostalgicznej perspektywy przyjmowanej przez bohaterów jego filmów, tęsknoty za czasem dzieciństwa czy młodości, kiedy wszystko wydawało się możliwe, ale ma swoje źródła w kontekście historycznym, sytuacji społecznej w powojennej Japonii (okres okupacji amerykańskiej oraz przyspieszony proces demokratyzacji). Świadomość nietrwałości zyskuje wymiar bardzo dosłowny, dotyczy bowiem rozpadu tradycyjnego modelu rodziny, rozluźnienia się więzi międzypokoleniowych, o czym opowiada najwybitniejsze dzieło Ozu, *Tokijska opowieść* (*Tōkyō monogatari*, 1953), historia starzejącego się małżeństwa, które pewnego dnia postanawia odwiedzić swoje dzieci, by przekonać się, że żadne nie ma dla nich czasu. Pomimo rozczarowania i smutku rodzice nie czują goryczy, godzą się z nową sytuacją i z milczącą rezygnacją akceptują swój los, co potwierdza scena w barze, podczas rozmowy ojca z przyjacielem z młodości, który przeżywa podobne rozczarowanie życiem. Nastrój melancholijnego smutku nie jest wcale przytłaczający, o czym świadczy obecność elementów humorystycznych, konsekwentnie wprowadzanych nawet we fragmentach o poważnej tonacji, nie ma też lęku przed śmiercią, a jedynie przekonanie o kruchości życia¹³ (fot. 2).

W *Tokijskiej opowieści*, podobnie jak wcześniej w *Późnej wiosnie*, pojawia się wiele odniesień do przeszłości i klasycznej estetyki — zarówno na poziomie ikonografii, jak i kompozycji plastycznej kadrów — choć należy pamiętać, że odwołania te mają charakter selektywny, jako że tradycja nie jest czymś spójnym i jednolitym, ale zmiennym i heterogenicznym¹⁴. W warstwie wizualnej powracają typowe dla Ozu motywy sugerujące przemijanie, jak chociażby dym, wiatr czy owad uwięziony w lampie, reżyser unika jednak stereotypowych obrazów w rodzaju opadających liści klonu lub kwitnących kwiatów wiśni.

W *Późnej wiosnie* ważną rolę pełni sceneria wydarzeń, zwłaszcza świątynie — zarówno sintoistyczne (Tsurugaoka Hachimangū w Kamakurze), jak i buddyjskie (Kiyomizudera w Kioto) — podkreślające synkretyzm religijny Kraju Kwitnącej Wiśni. Jedną z kluczowych scen tego filmu — rozmowa ojca głównej bohaterki (Chishū Ryū) z przyjacielem (Masao Mishima) na temat konieczności pogodzenia się z wyrokami losu — rozgrywa się w sławnym ogrodzie zen przy klasztorze

¹² A. Pierzchała, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przewyciężona?*, Kraków 2005, s. 59.

¹³ O funkcji elementów humorystycznych w filmie Ozu pisze Arthur Nalletti w tekście *Ozu's Tokyo Story and the 'Recasting' of McCarey 'Make Way for Tomorrow'*, [w:] *Ozu's Tokyo Story*, red. D. Desser, Cambridge 1997, s. 25–52.

¹⁴ Takie rozumienie tradycji zaproponowali autorzy tekstów zebranych w przełomowej pracy *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Kraków 2008.



Fot. 2. *Tokijska opowieść* (*Tōkyō monogatari*, 1953)

Ryōanji, który dla współczesnych jest ucieleśnieniem klasycznego piękna i powściągliwości.

Według Hoovera pusta przestrzeń, która dominuje w kompozycji ogrodu, jest symbolem braku przywiązania do doczesności. Ogród ten cechuje prostota i ogromna siła oddziaływania, jest on tak doskonały, że naruszenie chociażby jednego elementu całkowicie zburzyłoby harmonię¹⁵.

Kontemplacja ogrodu pozwala bohaterom wyjść poza doczesną codzienność i materialność ludzkiej egzystencji, dostrzec piękno w tym, co nietrwałe. Pierwsze sceny *Tokijskiej opowieści* rozgrywają się w świątyni Jōdo, należącej do najstarszych japońskich szkół buddyzmu, na ścieżce dźwiękowej słysząc zaś odgłosy bębenków modlitewnych, które powracają podczas uroczystości żałobnych po śmierci matki, kilkakrotnie pojawia się też wizualny motyw kamiennej latarni kojarzony z symboliką przejścia i wędrówką dusz¹⁶.

Ozu wydaje się przywiązany do tradycyjnych znaków japońskości, o czym świadczy obecność elementów krajobrazowych (parki, ogrody), architektonicznych (pagody) i artystycznych (teatr *nō*), a także rytuałów życia codziennego, zwłaszcza ceremonii herbaty (*chanoyu*), w której zawarty jest estetyczny ideał wyrażający prostotę (*shitsuboku*) i nietrwałość, ale też pewną elegancję. *Późna wiosna* zaczyna się właśnie sceną w pawilonie herbacianym, do którego została zaproszona główna bohaterka, Noriko (Setsuko Hara), by wziąć udział w specjalnej ceremonii. Nie miejsce tu na omawianie historycznych traktatów poświęconych „drodze herbaty” (*chadō*), należy jedynie zwrócić uwagę na dwa pokrewne terminy związane z tym

¹⁵ A. Kozyra, *op. cit.*, s. 200.

¹⁶ Szerzej na temat roli i znaczenia buddyjskiej symboliki w filmie Ozu pisze Kathe Geist w artykule *Buddhism in 'Tokyo Story'*, [w:] *Ozu's Tokyo Story*, s. 104–117.

rytuałem — *wabi* i *sabi* — ze względu na ich miejsce w japońskiej estetyce nie-trwałości.

Wabi oznacza „szlachetne ubóstwo”, podziw dla tego, co niedoskonałe. Mimo że początkowo słowo to miało negatywne konotacje i „występowało w kontekście zawiedzionej miłości lub życia na zesłaniu”, z upływem czasu nabrało jednak nowego sensu, sugerując coś ponadczasowego, co kojarzy się z rezygnacją z dóbr materialnych i dążeniem do prostoty¹⁷. Zawierało w sobie melancholijny spokój, świadomość braku, ale równocześnie zapowiadało zgodę na ten niedostatek, uwolnienie się od przywiązania do dóbr materialnych i doczesności. Taką postawę wobec życia prezentują bohaterowie wielu powojennych filmów Ozu, którzy szczęście rozumieją jako pogodzenie się z własnymi słabościami, śmiercią lub utratą bliskich. W ostatnich swoich dziełach — *Wczesna wiosna* (*Soshun*, 1956) i *Kwiat równonocy* (*Higanbana*, 1958) — japoński reżyser z upodobaniem wprowadza sceny spotkań po latach, najczęściej weteranów wojennych, których łączą nie tylko frontowe wspomnienia, ale zbliżony stosunek do życia, wyrażający się w pogodnej rezygnacji i braku pretensji do świata. Świadomość przemijania podkreślają zresztą same tytuły jego filmów: *Tokijski zmrok* (*Tōkyō boshoku*, 1957), *Dryfująca trzcina* (*Uki-gusa*, 1959), *Późna jesień* (*Akibiyori*, 1960), *Koniec lata* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), *Jesienne popołudnie* (*Sanma no aji*, 1962).

Wabi oznacza odnalezienie spokoju w niesprzyjających warunkach, to spokojna zgoda, bez rozpaczy, żalu, niepokoju czy zawiści, na to, co przynosi los. Taki stan jest możliwy jedynie wtedy, gdy człowiek jest wolny od przywiązania do czegokolwiek¹⁸.

Piękno niedostatku, wyrzeczenie się wszelkich zbytków, wycieszenie i dążenie do prostoty to cechy charakterystyczne stylu Ozu, minimalistycznego, opartego na ograniczeniu środków artystycznego wyrazu, a jednocześnie wyróżniającego się niezwykle rygorystycznym formalnym.

Zbliżone znaczenie ma drugie ze wspomnianych pojęć — *sabi* — sugerujące duchową izolację i opuszczenie¹⁹. Słowo to wiąże się ze starością i cichą zgodą na przemijanie, ale jednocześnie zawiera w sobie świadomość osamotnienia i niedoskonałości. Zasadnicza różnica między *wabi* i *sabi* „polega na tym, że podczas gdy *sabi* odnosi się głównie do zewnętrznych przejawów piękna i jego odczuwania, *wabi* dotyczy bardziej człowieka i stylu jego życia”²⁰. Zgodnie z estetyką zen proste i zwyczajne przedmioty stają się niekiedy obiektami estetycznej kontemplacji, jak waza stojąca w pokoju hotelowym, w którym noc spędzają bohaterowie *Później wiosny*. Scena ta, będąca symbolicznym pożegnaniem ojca i córki, uchodzi za jedną

¹⁷ A. Kozyra, *op. cit.*, s. 360–361.

¹⁸ *Ibidem*, s. 365.

¹⁹ Etymologię tego słowa można wywieść od czasownika *sabu*, czyli słabnąć, oraz przymiotnika *sabishii* — samotny.

²⁰ B. Kubiak Ho-Chi, *op. cit.*, s. 67.

z najpiękniejszych w całej twórczości Ozu. Paul Schrader widzi w niej ucieleśnienie stylu transcendentalnego, Donald Richie zaś — przykład pogodzenia się z tym, co nieuchronne, czyli ilustrację buddyjskiej zasady akceptacji losu²¹. Ujęcie starej wazy powraca kilkakrotnie i można przypuszczać, że służy ono przede wszystkim wyrażeniu stanu emocjonalnego bohaterów, co odpowiadałoby zasadom *sabi*, zgodnie z którymi określone rzeczy, zwykle niedoskonałe lub zniszczone, mogą wywoływać nastrój smutku lub melancholii.

Nie zawsze łatwo przychodzi człowiekowi pogodzić się ze stratą, zazwyczaj bowiem śmierć bliskiej osoby pozostawia niezatarte piętno, a wówczas poczucie przemijania czy świadomość nietrwałości nabierają nieco innego zabarwienia, mniej związanego z nostalgią, bardziej zaś z traumatycznym przywiązaniem do przeszłości. O ile postawa bohaterów *Późnej wiosny* i *Tokijskiej opowieści* była wyrazem rezygnacji z pragnień i zgody na wyroki losu, o tyle w twórczości Hirokazu Koreedy, przez wielu krytyków uznawanego za spadkobiercę minimalistycznego stylu Ozu, akceptacja ta wiąże się z niepokojem i cierpieniem. W jego filmach zasadniczym tematem jest pamięć, która łączy się ze wspomnieniem śmierci lub porzucenia, niełatwym powrotem do normalności, przepracowaniem żałoby i przezwyciężeniem melancholii, a więc pogodzeniem się z przemijalnością wszystkiego. Twórca koncentruje się na przeżyciach jednostki, ale czyni to w sposób szczególny i niepowtarzalny, skutecznie unika sentymentalizmu i patosu, jego kamera utrzymuje dystans wobec postaci i świata przedstawionego, zachowuje obiektywizm i neutralność, jak gdyby zamierzała uchwycić obrazy codzienności, skupiając się na banalnych sytuacjach.

Strategia autorska wynika w dużej mierze z przyjęcia poetyki filmu dokumentalnego, japoński reżyser zmierza bowiem do osiągnięcia „autentyczności”, choć rozumianej inaczej niż tradycyjnie pojęty realizm filmowego przedstawiania. Posługuje się planami pełnymi i długimi ujęciami nie po to, by zarejestrować przeżycia zwykłych ludzi, ale by utrwalić chwile epifanii, objawienia, fragmenty snów i wspomnień. Wydaje się, że obrazy filmowe są dla niego najwierniejszym artystycznym odbiciem pamięci, posiadają zdolność przekazania tajemnicy, która wymyka się racjonalnemu doświadczeniu oraz pokazania tego, co najbardziej intymne, powolnej śmierci, odchodzenia z tego świata. Przekonuje o tym dokument *Sierpień bez niego* (*Kare no inai hachigatsu ga*, 1994), zapis ostatnich miesięcy życia człowieka umierającego na AIDS. Reżyser wyraźnie podkreśla, że nie interesuje go śmierć sama w sobie, ale ludzie, którzy stracili najbliższych i muszą żyć wspomnieniami, pamięć jest dla nich źródłem podmiotowości²².

²¹ Por. P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972, s. 49–51; D. Richie, *Ozu: His Life and Films*, Berkeley 1974, s. 174. Nieco inną interpretację tej sceny proponuje Kirstin Thompson, *Late Spring and Ozu's Unreasonable Style*, [w:] eadem, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton 1988, s. 339–340.

²² Zob. G. Paletz, *The Halfway House of Memory: An Interview with Hirokazu Kore-eda*, „CineAction” 2003, nr 60.

Nietrwałość rozumiana jest często przez Koreedę w sposób bardzo konkretny, wręcz namacalny, jak chociażby w filmie *Bez pamięci* (*Kioku ga ushinawareta toki*, 1997). Bohaterem jest mężczyzna, który wskutek błędu lekarskiego doznał trwałego uszkodzenia mózgu, cierpi na encefalopatię Wernickego, chorobę polegającą między innymi na zaburzeniach pamięci krótkoterminowej. Nie jest w stanie przypomnieć sobie osób, które odwiedziły go dzień wcześniej w szpitalu, staje się podejrzliwy wobec otoczenia, codziennie po przebudzeniu musi więc mierzyć się ze świadomością pustki w życiu. Szukając sposobu pozwalającego mu funkcjonować w świecie, postanawia prowadzić dziennik i zapisywać wszystkie wydarzenia, dzięki czemu może uporać się z brakiem pamięci²³.

W *Złudnym promieniu światła* (*Maboroshi no hikari*, 1995), fabularnym debiucie Koreedy, powraca temat śmierci i niemożność pogodzenia się z przeszłością. Główna metafora zawiera się w oryginalnym tytule filmu, przez nawiązanie do złudzenia optycznego, światła iluzyjnego czy raczej mirażu, który zwodzi i w przedziwny sposób przyciąga człowieka wpatrzonemu w jego blask. Fabuła, zaczerpnięta z powieści Teru Miyamoto (ur. 1947), skupia się na losach jednej postaci, młodej kobiety, która staje w obliczu tego, co wydaje się niepojęte — samobójczej śmierci ukochanej osoby. Yumiko (Makiko Esumi) nie może pogodzić się ze stratą męża ani zrozumieć powodów jego decyzji, czuje się opuszczona, niemal sparaliżowana, całkowicie zobojętniała na otaczający ją świat (choć powinna zająć się wychowaniem kilkumiesięcznego dziecka). Reżyser wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że „pragnął wyrazić stratę, z jaką żyje młoda kobieta, ponieważ całe jego pokolenie doświadczyło podobnego, choć nieokreślonego uczucia braku”²⁴.

Wydarzenia fabularne poprzedza prolog, który okazuje się koszmarnym snem bohaterki, wspomnieniem sytuacji sprzed lat, z czasów jej dzieciństwa. Dziewczynka opiekowała się babcią cierpiącą na zaniki pamięci, która zapagnęła przed śmiercią wrócić w rodzinne strony, do sielankowej rzeczywistości, by po raz ostatni zobaczyć blask słońca wschodzącego nad morzem. Pragnienie śmierci, symbolizowane przez światło, które przyciąga człowieka, połączone zostało z nostalgiczną tęsknotą za czasem minionym, ale również z koniecznością opuszczenia bliskich. Zniknięcie babci, jej niespodziewane odejście, to pierwsze traumatyczne doświadczenie, od którego bohaterka nie będzie mogła się uwolnić w dorosłym życiu, zwłaszcza po tym, jak w podobnie niewytłumaczalny sposób umrze jej mąż Ikuko (Tadanabu Asano), rzucając się pod koła pociągu.

²³ Lars-Martin Sorensen (*Reality's Poetry: Kore-eda Hirokazu between Fact and Fiction*, „Film Criticism” 35, 2011, nr 2–3, s. 29) widzi w *Bez pamięci* przykład dokumentu uczestniczącego ze względu na sposób realizacji materiału i obecność ekipy filmowej w życiu bohatera.

²⁴ D. Richie, *Kore-eda's Maboroshi: Showing Only What is Necessary*, „Film Criticism” 35, 2011, nr 2–3, s. 38.

Yumiko przekonuje się, że szczęście jest czymś kruchym i niepewnym, śmierć pojawia się bowiem niespodziewanie, w najmniej odpowiednim momencie, narusza poczucie bezpieczeństwa i niszczy tożsamość. Kobieta pogrąża się w smutku i melancholii, siedzi zobojętniała, bez ruchu wpatruje się w okno, czekając na powrót ukochanego. Po sześciu latach postanawia rozpocząć życie na nowo, zgadza się na zaaranżowane małżeństwo z wdowcem mieszkającym w małym miasteczku nad brzegiem morza, na północnym krańcu wyspy. Tamio (Takashi Naitō) jest mężczyzną w średnim wieku, delikatnym i wrażliwym, samotnie wychowuje córkę Tomoko (Nami Watanabe) i opiekuje się starym ojcem.

Yumiko nie potrafi zapomnieć o przeszłości, wciąż odczuwa niepokój, a nawet lęk, dręczą ją pytania, na które nie potrafi udzielić sobie odpowiedzi. Tamio opowiada jej wówczas o tajemniczym blasku wabiącym nieszczęśników do krainy zapomnienia i wciągającym w morską otchłań. Ludzie, którzy ulegli magii „czarodziejskiego światła”, odchodzą na zawsze. Ostatnie ujęcia rozgrywają się na pograniczu jawy i snu, gdyż idący w oddali kondukt żałobny wydaje się nierealny. Obraz ten może być odbiciem stanu psychicznego bohaterki albo zapowiedzią śmierci, która od lat jej towarzyszyła. Do tragedii jednak nie dochodzi, bowiem w ostatniej scenie małżonkowie są znów razem, a ich dzieci bawią się nieopodal²⁵.

Pogodzenie się z przemijalnością wszystkiego nie przychodzi łatwo, jednak akceptacja tej prawdy otwiera drogę do duchowej wolności, bohaterka Koreedy stopniowo rezygnuje więc z przywiązania do czegokolwiek, postanawia żyć z dala od wszelkich zbytków, w wyciszeniu i powściągliwości, nieświadomie urzeczywistniając ideał buddyjskiego piękna spokoju, chłodu i samotności. Uświadamia sobie, że pustka (*kū*) nie jest czymś negatywnym, czystą nieobecnością, przynosi bowiem wyzwolenie od wszelkich intensywnych doznań, a tym samym od cierpienia. „*Wabi* oznacza odnalezienie spokoju w niesprzyjających warunkach”²⁶, przewyciężenie rozpaczy i zgodę na to, co przynosi los.

W przeciwieństwie do Ozu, Koreeda bardziej wyczulony jest na to, co w japońskiej estetyce nietrwałości wydaje się zasadnicze, mianowicie na związek sztuki z naturą, dlatego wskazuje na specyficzną funkcję krajobrazu i podkreśla kontemplacyjne piękno przyrody. Zdjęcia kręci z wykorzystaniem naturalnego światła, w plenerach, świadomie ograniczając paletę barw, ale pokazuje świat w taki sposób, by utrudnić widzowi emocjonalne zaangażowanie oraz identyfikację z postaciami ekranowymi. Kamera przyjmuje punkt widzenia kogoś, kto przygląda się wydarzeniom z oddali i zachowuje obiektywizm. Dzięki temu zabiegowi melodramatyczna

²⁵ Na szczególne znaczenie ostatnich scen zwraca uwagę Keiko I. McDonald, poświęcając im większą część swej analizy filmu. Autorka porównuje je do ujęć sekwencyjnych u Mizoguchiego, ale podkreśla odmienną funkcję tematyczną. Zob. K.I. McDonald, *The Danger and Allure of Phantom Light: Hirokazu Koreeda's Maboroshi*, [w:] eadem, *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, Honolulu 2006, s. 211–217.

²⁶ A. Kozyra, *op. cit.*, s. 365.

fabuła nie wpada w pułapkę sentymentalizmu, a twórca nie ulega pokusie oddania uczuć poprzez zbliżenia²⁷. Piękno można podziwiać wyłącznie z pewnej odległości — przekonuje Koreeda — nie można się do niego zbliżyć. Sposób oświetlenia przedmiotów i ludzi nierzadko utrudnia ich rozpoznanie, światło pada bowiem z tyłu, zza obiektu, przez co nie można zobaczyć wyraźnie rysów twarzy, a jedynie kontury. Półmrok podkreśla niemożność komunikacji pomiędzy postaciami, które powinny być sobie bliskie, ale w istocie nie rozumieją się. Światło lub jego brak służy przekazywaniu sensu filmowej opowieści, podobnie jak ustawienie kamery, jej ruch albo bezruch. Bohaterowie opuszczają granice kadru, ale reżyser nigdy nie podąża za nimi, pozostawia jedynie pustą przestrzeń, podobnie jak japońscy malarze.

Niektórzy krytycy zwracali uwagę na podobieństwo *Złudnego promienia światła* do filmów Yasujiro Ozu i to nie tylko ze względu na obecność ujęć przejściowych (*transition shots*), będących wyróżnikiem twórczości japońskiego klasyka, ale przede wszystkim posłużenie się stylem transcendentalnym, który pozwala na uchwycenie tajemnicy istnienia. Można to osiągnąć bez odwoływania się do konwencjonalnych rozwiązań artystycznych (np. realizmu psychologicznego), dzięki skupieniu się na codzienności i zwykłych wydarzeniach określających ludzką egzystencję w momentach przełomowych, w których objawia się nieciągłość między człowiekiem a otaczającym go światem. W takich momentach życie zamiera, obraz nieruchomieje, a wówczas staje się jasne, że celem twórcy transcendentalnego nie jest rozwiązywanie sprzeczności, ale przekroczenie ich²⁸. Pokazanie zwyczajnego życia i banalnych sytuacji pozwala na zbudowanie kontekstu dla późniejszych epizodów ukazujących niewyrażalny ból, gniew i rozpacz po śmierci ukochanej osoby, co z kolei prowadzi do zablokowania możliwości życiowych i oderwania bohatera od rzeczywistości, jednak finałowe sceny uświadamiają możliwość wyjścia poza te ograniczenia.

Problem pogodzenia się z przemijalnością rzeczy powraca w kolejnym filmie Koreedy *Wspaniałe życie* (*Wandafuru raifu*, 1998), którego tytuł nawiązuje do klasycznego dzieła Franka Capry (*It's a Wonderful Life*, 1946). Akcja rozgrywa się

²⁷ Na oddalenie i przyjęcie perspektywy zewnętrznego obserwatora jako na zasadnicze cechy stylistyczne filmu Koreedy zwraca uwagę Timothy Iles, który określa ten sposób prezentacji mianem *detached style* (pojęcie często używane przez krytyków charakteryzujących filmy twórców drugiej Nowej Fali). Zbliżenia są nieliczne, ale przez to bardzo znaczące, są to najczęściej zbliżenia przedmiotów, a nie twarzy, służące podkreśleniu nieobecności bliskiej osoby (np. klucz należący do zmarłego męża, jego rower). Zob. T. Iles, *The light of life and death — the function of cinematography and lighting in two films by Kore-eda Hirokazu*, „Asian Cinema” 16, 2005, nr 1, s. 205–219.

²⁸ Pojęcie stylu transcendentalnego wprowadził Paul Schrader, *op. cit.* Szczegółowe uzasadnienie porównania Koreedy do Ozu znajduje się w tekście Davida Dessera *The Imagination of the Transcendent: Kore-eda Hirokazu's Maborosi (1995)*, [w:] *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. A. Phillips, J. Stringer, London 2007, s. 273–283. Keiko I. McDonald (*op. cit.*) zauważa natomiast, że podobieństwa między obu reżyserami są czysto powierzchowne, służą jedynie oswojeniu obcego tekstu oraz wpisaniu go w znane ramy.

w opuszczonym i zaniedbanym budynku szkolnym, swoistym czyśccu, czy może raczej poczekalni, do której trafiają zmarli przed udaniem się w dalszą drogę. Na zaskoczonych i zdezorientowanych ludzi czekają przewodnicy, mający im pomóc w dokonaniu wyboru wspomnienia, z którym będą żyli przez całą wieczność. Doradcy w niczym nie przypominają aniołów, są raczej skromnymi urzędnikami niskiego szczebla, wspierającymi podopiecznych w podjęciu właściwej decyzji. Zaświaty wydają się przedłużeniem doczesnej rzeczywistości, brak w nich jakichkolwiek odniesień religijnych, rządzą nimi świeckie prawa, panuje system biurokratyczny, choć jest to tylko etap pośredni. Okazuje się, że opiekunowie nie są stałymi „pracownikami”, ale rekrutują się spośród zmarłych, którzy nie potrafili znaleźć cennego wspomnienia. Ich zadaniem jest przywrócenie pamięci, pomoc w odzyskaniu przeszłości i rekonstrukcji minionych wydarzeń. Nie chodzi przy tym o zachowanie historycznej wierności, ale o odtworzenie nastroju, a więc przyjęcie nostalgicznej perspektywy ułatwiającej powrót do dzieciństwa lub pierwszej miłości.

Nierzadko wspomnienia są stereotypowe i schematyczne, gdyż ludzie są do siebie bardzo podobni, czasem niewłaściwie dobrane, a wówczas konsultanci próbują przekonać zmarłego do ponownego przyjrzenia się własnemu losowi. Ludzie zapamiętują różne epizody, które przekształcają w swoich umysłach i nadają im pożądany kształt. Cała operacja przypomina projekcję życzeniową, bohaterowie pozbywają się bowiem przykrych wspomnień i zapominają o nieszczęściach. Taką możliwość dają zmarłym ich doradcy, gdyż z chwilą podjęcia decyzji o wyborze właściwego obrazu pamięć człowieka zostaje wymazana.

Opowiadając o losach swoich bohaterów, Koreeda posługuje się obrazami wypływającymi z estetyki nietrwałości, przywołującymi nastrój melancholijnego smutku, ulotnych chwil i pogodzenia się z tym, co nieuchronne, stąd powracające ujęcia kwitnących kwiatów wiśni, padającego śniegu czy blasku księżyca. Przyjęcie takiej strategii autorskiej pozwoliło mu na oddanie szczególnej umiejętności współodczuwania, jaka zawiera się w pojęciu *mono no aware* („patoś rzeczy”), w którym smutek łączy się z pięknem i przekonaniem o przemijalności życia, ale również z pewnym zadowoleniem, wypływającym z poczucia harmonii i dostrzeżenia ulotnej doskonałości. Mikołaj Melanowicz pisze, że *aware* „w odniesieniu do świata przedstawionego oznacza pewien typ wrażliwości, to znaczy sposób przeżywania świata przyrody i ludzi, który to świat poznać można najgłębiej w jego przemijaniu, umieraniu”²⁹. Patoś — stwierdza Makoto Ueda — to „połączenie uczuć melancholii, elegancji i rezygnacji”, wyróżnia go „inklinacja do tragiczności, ponieważ rodzi się wtedy, kiedy życie jest traktowane jako stałe podążanie ku śmierci”³⁰.

²⁹ M. Melanowicz, *Literatura japońska. Od VI do połowy XIX wieku*, Warszawa 1994, s. 183.

³⁰ M. Ueda, *Prawda i fałsz w literaturze pięknej*, przeł. Joanna Wolska, [w:] *Estetyka japońska*, tom 2, *Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 108.

Do tematu konieczności zmierzenia się z tym, co ostateczne, i pogodzenia ze stratą powraca Koreeda w filmie *A my idziemy* (*Aruitemo aruitemo*, 2008), którego scenariusz powstał niedługo po śmierci matki reżysera i w pewnym sensie jest hołdem jej złożonym. Podobnie jak we *Wspaniałym życiu*, podejmuje problem autentyczności wspomnień i sposobu ich przedstawienia na ekranie oraz relacji między tym co zapamiętane a zdolnością aparatu kinowego do mechanicznej reprodukcji obrazów. Autotematyczny wymiar jest tu jednak bardziej ukryty, gdyż Koreeda nie wprowadza na plan ekipy filmowej, a jedynie odwołuje się do konwencji opowieści rodzinnych (*kazoku no monogatari*), dramatów wzorowanych na twórczości Yasujirō Ozu, opowiadających o trudnych stosunkach między rodzicami i dziećmi³¹. Proces przywoływania wspomnień wiąże się z obecnością sygnałów wyzwalających określone obrazy, zresztą nie tylko wizualne, ale również dźwiękowe, czego przykładem jest przebój z lat 60., odtwarzany ze starej płyty gramofonowej, co pozwala na wprowadzanie nostalgicznego nastroju, ale też stworzenie wrażenia autentyczności.

Nie licząc epilogu, fabuła wyróżnia się jednością czasu miejsca i akcji, reżyser nie wprowadza retrospekcji, o przeszłości informuje ze zdjęć oglądanych przez bohaterów oraz licznych opowieści matki. Wydarzenia rozgrywają się w ciągu dwudziestu czterech godzin w podmiejskim domu państwa Yokoyamów, do którego przyjeżdżają ich dzieci — córka Chinami (You) oraz syn Ryōta (Hiroshi Abe) z żoną (Yui Natsukawa) i jej dzieckiem z pierwszego małżeństwa. Rodzina spotyka się w rocznicę tragicznej śmierci najstarszego syna, który zginął, ratując tonącego chłopca. Wizyta jest swoistym powrotem do przeszłości, obnaża skrywane urazy, zadawnione konflikty między ojcem i rodzeństwem, u podłoża których tkwi nieprzepracowana trauma. Ich życie zostało naznaczone stratą, nie potrafią okazać sobie uczucia i naprawić zerwanych więzi. Podobnie jak w swych wcześniejszych filmach, Koreeda skupia się na zwyczajnych, codziennych czynnościach, pracach domowych, przygotowywanych posiłkach i rozmowach przy stole, które filmuje nieruchomą kamerą, ustawioną w pewnej odległości.

Pomimo nieobecności bezpośrednich odniesień do estetyki i filozofii buddyjskiej, w filmie tym udało się reżyserowi oddać specyficzne rozumienie czasu, pokazać jego cykliczną naturę, w epilogu zaś, rozgrywającym się pięć lat po przedstawionych wydarzeniach, uchwycić najważniejszy składnik japońskiej wrażliwości — zgodę na przemijanie i akceptację nietrwałości. Ostatnią scenę przy grobie rodziców poprzedza monolog spoza kadru, w którym syn wyraża żal z powodu niedotrzymanych obietnic. Smutek nie łączy się tu jednak z przygnębieniem, żałoba

³¹ Na podobieństwo *A my idziemy* do dramatów rodzinnych Ozu, nie tylko na poziomie fabularnym, ale również wizualnym, zwraca uwagę Mitsuya Wada-Marciano w tekście *A Dialogue Through Memories: 'Still Walking'*, „Film Criticism” 35, 2011, nr 2–3, s. 114–117. Autorka analizuje kompozycje niektórych ujęć — jak chociażby spotkanie ojca z synem nad brzegiem morza — które przypominają obrazy z filmów Ozu, zwłaszcza *Tokijskiej opowieści* i *Późnej wiosny*.

nie oznacza odwrócenia się od życia, pogodzenie się z jego kruchością łagodzi zaś melancholię. Piękno prostoty i radość czerpana z tego, co zwyczajne, towarzyszą człowiekowi, który w widokach płynącego strumienia czy rosnącej trawy dostrzega przejawy ostatecznej prawdy.

Twórczość Koreedy czasami porównywano z *haiku*, ze względu na oszczędność środków formalnych i wyczerpanie na zmienność pór roku³². Z pewnością można zauważyć w jego filmach niepowtarzalną umiejętność pokazania tego, co autentyczne i prawdziwe, a co jednocześnie pozwala wyrazić „dynamiczny moment egzystencjalnej zjawiskowości (*ryūkō*) i stojące za tym: niepokój, zmiana, niestałość, ulotność, transformacja”³³, które to składniki zawiera w sobie słynny wiersz Bashō (1644–1694), najwybitniejszego poety *haiku*:

Koniec podróży —
Ciągłe żyję tu — tu,
Tego jesiennego wieczora³⁴.

Pomimo różnic dzielących kino Ozu i Koreedy, wynikających z odmiennego kontekstu historycznego, filmy obu reżyserów odsłaniają podobną prawdę o człowieku, który znajduje szczęście tylko wówczas, gdy uświadomi sobie, że jest częścią natury, czyli pogodzi się z kruchością życia. Odcień smutku lub melancholii pochodzi ze szczególnego upodobania do wszystkiego, co ulotne i nietrwałe, czasem jednak nostalgiczna tęsknota oznacza zbyt silne przywiązanie do przeszłości, a wówczas niełatwo jest uwolnić się od cierpienia.

IMPERMANENCE AS AN AESTHETIC CATEGORY IN JAPANESE ART

Summary

The main subject of the paper is impermanence (*mujō*) defined as the awareness of transience and sensitivity to what is fleeting. I assume that the term, taken from Buddhist philosophy, shapes a classic ideal of beauty in Japanese art. On the basis of the films by Yasujiro Ozu and Hirokazu Koreeda, I would like to show how this aesthetic category is still present in the Japanese cinema. The short analyses of *Late Spring* (1949) and *Tokyo Story* (1953) emphasize the references to the tradition by

³² Por. A. Pitrus, *Hirokazu Koreeda: wszystko, co utracone*, [w:] *Autorzy kina azjatyckiego*, red. A. Helman, A. Kamrowska, Kraków 2010, s. 129.

³³ T. Izutsu, *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*, przeł. A.J. Nowak, [w:] *Estetyka japońska*, tom 1..., s. 148.

³⁴ Wiersz Bashō podaje w tłumaczeniu Czesława Miłosza (*Haiku*, Kraków 1992), poniżej wersja oryginalna i transkrypcja łacińska:

この道や	kono michi ya
行く人なしに	yuku hito nashi ni
秋のくれ	aki no kure

invoking the notions of *wabi* and *sabi*; whereas Koreeda's works provide an example of particular minimalist aesthetics whose aim is to present what is authentic in art. Despite the differences between the two film directors, resulting from a different historical context, the films reveal a similar truth about people who may find happiness only when they realize that they are part of nature, in other words, when they are reconciled with the fragility of life.

Translated by Krzysztof Loska