

Forma jest pustką

O przedmiotach pustego sensu w filmach Yasujiro Ozu
i Jima Jarmuscha

MATEUSZ WILKOŃ

Ozu i przedmiot pustego sensu w świecie tradycji zen

Pier Paolo Pasolini był jednym z inicjatorów – prawdopodobnie odezwalo się tu jego filologiczne wykształcenie – zainicjowanej w latach 70. zmiany kursu w interpretacji dzieła filmowego. Pojawiły się wówczas próby przeniesienia na grunt filmu praw językoznawstwa i semiologii. I tak, według Pasoliniego, odpowiednikiem „słowa” miałyby być w filmie pojedyncze ujęcie, natomiast „fonemem” (ewentualnie „głoską”) – pojedynczy przedmiot widoczny w tym ujęciu. Usunięcie go lub zmiana na inny zmieniałyby siłę znaczeniową obrazu. Takiemu „fonemowi” włoski reżyser wymyślił nawet nazwę – *cinem*¹.

A przecież istnieją postrzegania krańcowo inne, do których system zaproponowany przez Pasoliniego zupełnie nie przystaje. Nawarstwiająca się, aż po bełkot i *komunikacyjny spazm*², piramida „sensów” doprowadziła kulturę zachodnią do takiego stanu, w którym trudno jest odróżnić to, co istotne, od tego, co błahe. *Tendencja do tworzenia sensów, (nad)budowy znaczeń jest bardzo silna w krytyce zachodniej*³ – pisze Aneta Pierzchała, autorka studium *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?* Istnieją filmy, które uwalniają przedmioty od ciężaru bycia nośnikiem jakiegoś wydumanego sensu, jakiejś wielokrotnie zmutowanej ideologii i tym samym uwalniają widza od konieczności pozostawania w nieustannym intelektualnym pogotowiu, a pozwalają mu chłonąć dzieło takim, jakie jest. Takim filmami są dzieła japońskiego mistrza, Yasujiro Ozu. Na przykład *Dryfujące trzciny* (*Ukikusa*, 1959), w których kadrem otwierającym jest statyczny i wysmakowany formalnie obraz butelki postawionej na plaży, a jedynym znamięm ruchu jest ledwie słyszalny odgłos odpływającej motorówki. Aneta Pierzchała pisze o tym kadrze, że jest *pozbawiony ciężenia znaczeń*⁴. Można w nim odnaleźć *wabi* – jedną z czterech podstawowych kategorii estetycznych zen⁵ – rozumianą jako *nieoczekiwane ujście niepowtarzalności całkiem zwyczajnych przedmiotów, może cień przeszłości obecny w Teraz*⁶. W prologu *Dryfujących trzciny* ów „cień przeszłości” jest wyraźnie odczuwalny, choć ledwie przez reżysera naszkicowany. To milknący w oddali (przeszłości) odgłos odpływającej łodzi motorowej. Ozu jest mistrzem sugestii – subtelnie zarysowuje ulotne, ledwie zauważalne wrażenie potencjalnych przeszłych wydarzeń, pozwalając widzowi zatęsknić za czymś, czego do końca sam sobie nie uświadamia. Taki zabieg przywołuje w filmach Japończyka ducha zen.

Wyżej opisanego ujęcia nie sposób rozkawałkować na fonemy czy *cinemy*. Buddyjskiego ducha zen, któremu są podporządkowane niemal wszystkie dzieła Ozu, nie da się zmierzyć czy definiować na sposób zachodni. Próbować ustrukturu-

ralizować filmy japońskiego mistrza znaczyłoby popełnić profanację. Próbę taką – z zachowaniem wszelkich proporcji – porównałbym z powojenną amerykanizacją Japonii, co stało się najważniejszym tematem w obrazach Ozu. Intensywną obecność okupanta w życiu codziennym Japończyków widać m.in. dzięki przedmiotom umieszczanym przez reżysera w kadrze, np. drogowskaz z napisem „Coca-Cola” w filmie *Późna wiosna* (*Banshun*, 1949) czy też pojawiające się w kilku innych filmach plakaty i szyldy reklamowe. Ozu przygląda się tym przedmiotom z akceptacją i zaciekawieniem, choć również z niekłamany sceptycyzmem i obawą o zanik dawnych japońskich tradycji. Te reklamy, plakaty pełnią w filmach Japończyka funkcję informacyjną: *wszystkie one (...) informują zazwyczaj o czymś, o czym wiemy albo dowiemy się za chwilę – gdzie rozgrywa się dana scena, np. w teatrze, restauracji czy barze*⁷. Jednak czy tylko informacyjną? W rozumieniu odbiorcy przyzwyczajonego do europejskich i amerykańskich poetyk filmowych taka informacja – jak pisze Pierzchała – wydaje się zbędna. Po co bowiem w sposób dosłowny informować widza o tym, co ten wie albo czego się domyśla? Otóż, według autorki, Ozu robi to po to, aby skupić uwagę odbiorcy na formalnym aspekcie kadru. Pisze ona: *powtórzenie takie (...) w pewien sposób wstrzymuje sens, a wyostża samo bycie przedmiotów*⁸. Przedmioty te można więc określić mianem przedmiotów *pustego sensu*. Pojawiają się one w filmach, pełniąc funkcję rytmizującą albo czysto formalną. Służą też swoistemu „rozcieńczeniu rzeczywistości”, wprowadzając do niej zgodną z zasadami zen harmonię jako niezbędny składnik pustki *mu*.

Obecność butelki w pierwszym kadrze *Dryfujących trzcín* odsyła do czegoś, co minęło, sugeruje odbiorcy wyobrażenie sobie kogoś, kto już odpłynął i pozostawił na plaży ten przedmiot. W swojej reakcji na ten obrazek widz nieświadomie daje się namówić na sięgnięcie niejako poza to, co zobaczył⁹, co – swoją drogą – jest bliskie Ingardenowskiemu koncepcjom odbioru dzieła. Butelka, jako przedmiot *pustego sensu*, nie prowokuje tu poszukiwań znaczenia, nie sygnalizuje problematyki filmu ani nie odwołuje się do jego fabuły (obraz ten nie ma żadnego związku z późniejszą akcją filmu). Ma za zadanie pokazać brak, pustkę, wywołać w widzu tęsknotę i – tym samym – przygotować psychicznie na film, spróbować wywołać w nim określony nastrój.

Ozu stara się pokazać pustkę. W tym celu „spłaszcza” pokazywane przedmioty, nie pozwala im zaistnieć ponad inne, podobnie jak swoim aktorom nie pozwalał wybijać się jeden kosztem drugiego. Miał stałą trupę aktorską i w swoich filmach stosował rotację – aktorzy, którzy w jednym filmie byli obsadzeni w rolach pierwszoplanowych, w kolejnym byli przesuwani na drugi plan albo pełnili rolę statystów. Podobnie było z przedmiotami, choć Ozu je uwielbiał i jak wspomina Yuharu Atsuta, operator, wieloletni współpracownik reżysera, *ujęcie, w którym nie było żadnego przedmiotu, było dla niego nieciekawe*¹⁰.

W celu „rozcieńczenia rzeczywistości”, osiągnięcia pełnej harmonii, Ozu przełamował klasyczny model pokazywania przestrzeni tylko po jednej stronie osi, czyli z zachowaniem zasady 180 stopni. Zwłaszcza w scenach dialogowych wprowadzał model 360-stopniowy, umyślnie narażając widza na pewną dezorientację. W filmie *Późna wiosna* jest scena, która dobrze ilustruje ten zabieg. Dwóch mężczyzn rozmawia, próbując zorientować się w swoim otoczeniu:

– *Blisko stąd do oceanu?*

– *15 minut piechotą.*

– Tak daleko? Czy to w tym kierunku?
 – Nie, w tym.
 – A świątynia... w tę stronę?
 – Nie, tędy.
 – Gdzie jest Tokio?
 – Tokio jest w tym kierunku.
 – Wschód w tę stronę?
 – Nie, w tamtą!
 – Ech? Zawsze tak tu było? Nic dziwnego, że władcy polubili to miejsce. Prawdziwy labirynt!

W tej scenie bohaterowie są filmowani z różnych stron, tak że trudno się zorientować kto zadaje pytania, a kto na nie odpowiada. Montaż jest stosunkowo szybki, a ujęcia i stopień zbliżenia co chwilę się zmieniają. Dodatkowo, próbując zorientować się w tym „labiryncie”, bohaterowie nieustannie kierują swoje wskazujące palce w inną stronę, tak że – koniec końców – widz całkowicie traci orientację. Krzysztof Loska w *Poetyce filmu japońskiego* tak opisuje te przestrzenne zabiegi: *możemy nazwać stosowany przez niego model mianem przestrzeni kubistycznej (lub dialektycznej), gdyż podważa on koncepcję ciągłości i linearności, a w ich miejsce wprowadza wielowymiarowość i nierozstrzygalność*¹¹. Ten przestrzeny (pozorny) chaos wpisuje się w stosowaną przez Ozu estetykę (a może lepiej byłoby powiedzieć – filozofię) harmonii, zgodnie z którą „ocean”, „świątynia” czy „Tokio” nie powinny dominować nad innymi fragmentami przestrzeni, lecz stanowić wraz z nią harmonijną całość, w której rozkład znaczeniowych akcentów jest idealnie równomierny (ewentualnie całkowicie zanika).

Swojej estetyce harmonii reżyser podporządkowywał wszystkie elementy kadru, również przedmioty, które ustawiał *na planie, gdzieś w rogu*¹². Można je zauważyć w każdym jego filmie – są to różne naczynia, butelki, czajniczki, flakony, słoiki, wazoni i inne akcesoria codziennego domowego użytku. Pełnią one funkcję czysto estetyczną, formalnie harmonizującą przestrzeń. W filmach barwnych – takich jak *Dzień dobry (Ohio, 1959)* czy *Smak makreli (Summa na ai, 1962)* – pewną rolę odgrywał też kolor przedmiotów, w szczególności czerwony. Właściwie trudno ocenić, czy kolor wzbogacał dzieło, czy też użycie go było jedynie rodzajem zaspokojenia pewnego fetyshu reżysera. Ostatnie filmy tego *najbardziej japońskiego reżysera*¹³, a w szczególności wspomniane *Dzień dobry*, są wręcz naszpikowane przedmiotami koloru czerwonego. W pewnym sensie, konsekwentnie umieszczane w kolejnych filmach, tworzą one estetyczną kontynuację – element autorskiego stylu Ozu.

Operator Kazuo Miyagawa, który w trakcie swojej bogatej kariery współpracował m. in. z Kenjim Mizoguchim czy Akirą Kurosawą, podkreślał: *Ozu nie godził się, aby w filmie była przestrzeń kompozycyjna pusta i bezużyteczna. Gdy tylko coś takiego zobaczył, natychmiast „meblował” ją jednym z tych przedmiotów*¹⁴. Ozu nie tolerował więc nie tylko nadwyżki znaczeniowej, ale i zmarnowanej przestrzeni. „Zmarnowanej” to jednak niekoniecznie znaczy „pustej”, a „pustej” nie zawsze oznacza „niczym nieumeblowanej”. Należy podkreślić, że przestrzeń „pusta” w rozumieniu zachodnim nie jest figurą tożsamą z „pustką” w rozumieniu buddyjskim. Stricte japońską kategorią jest pustka *mu*. Jest to rodzaj pustki, która jednocześnie jest pełnią, zenistycznym pojmowaniem całości. *Mu* nie jest ubytkiem

w formie, punktem zerowym w układance, w której – jak na planie filmu – porożkładane są rozmaite przedmioty. Jest swoistym „rozcieńczeniem”, „spłaszczeniem” całości tej układanki, wraz ze wszystkimi umieszczonymi w niej przedmiotami, które tworząc razem idealnie harmonijną całość, są pozbawione nadwyżki sensu i mogą stać się elementem Nicości jako jedynej prawdziwej całości¹⁵. Chcąc do niej dążyć, Ozu na swoim planie nie tolerował ani przedmiotów będących estetyczną nadwyżką, takich, które w nieuzasadniony sposób „skaczą” do oczu widza, wołając „zauważ mnie!”, ani pustych plam kompozycyjnych, ubytków w formie. Obraz musiał stanowić harmonijną kompozycję.

Powyższa obserwacja prowokuje porównania twórczości Ozu ze sztuką układania kwiatów. Aneta Pierzchała pisze: *w japońskich domach jest zwykle miejsce na ikebana, kompozycję odległą stylistycznie od naszego wyobrażenia „pięknego bukietu” – bardzo oszczędną, eksponującą rośliny pospolite i zwyczajne*¹⁶. W kompozycjach stworzonych przez japońskiego reżysera są eksponowane przedmioty codziennego użytku, wiszące na sznurze pranie, jakiś wazonik, miska z ryżem. Ich pospolitość, błahość jest sprzeczna z zachodnim rozumieniem „piękna”, w tym sensie, że nie są ani formalnie spektakularne, ani potraktowane fetyszystycznie na sposób Duchampowski¹⁷. Intencją Ozu nie jest w żadnym razie estetyczna prowokacja, która miałaby wynieść ten przykładowy wazonik ponad resztę struktury przestrzennej filmu, uczynić estetycznym czy semantycznym punktem centralnym. Te przedmioty po prostu są. Tworzą harmonię. Tworzą *ikebanę*, element wystroju domu skromnego japońskiego gospodarza, który – z szacunku wobec swoich gości – usuwa się w cień, zamiast manifestować swoje „ja”, przez wplecenie do bukietu roślin zbyt oryginalnych.

*Powinno się, jak to ujmuje pewien stary podręcznik hodowli kwiatów, „umieszczać chryzantemę w glinianym słoju, czystą, białą lilię w butelce po sake, pływający kwiat śliwy – w wazie do ryżu*¹⁸ – pisze Donald Richie, omawiając japońską kategorię *wabi*. To ujrzenie nieoczekiwanego piękna, niepowtarzalności zwyczajnych kwiatów, czy też – jak u Ozu – przedmiotów codziennego użytku, jest dla Japończyków zapowiedzią czegoś więcej. Według zen wieczne zawiera się w przemijającym, ogół w szczególe, a piękne w pospolitym. Mniej zawsze znaczy więcej. Oprócz tego *pustka jest nierozłączną częścią formy*¹⁹, jak pisze Paul Schrader, analizując sposób, w jaki zen przenika do japońskiej sztuki. Badacz podaje przykład ideogramu *mu*, który jest malowany w pustej przestrzeni między gałązkami kwiatów. Istnieje wiele przykładów na to, jak japońska sztuka przedstawia tę pustkę, jak oddaje ducha zen. Na przykład przez malarstwo, chociażby trzynastowieczne obrazy, które w całości są białe i tylko gdzieś w rogu znajduje się mała barka rybacka. Albo – idąc za przykładem przywołanym przez Grahama Parkesa w *Ścieżkach japońskiej umysłowości* – na znanym obrazie Hasegawy Tohaku – na parawanie. Obraz przedstawia sosny, lecz *wymowa i wielkość dzieła leżą w tym, co niewypowiedziane*²⁰. Ducha zen oddaje też tradycyjna poetycka forma *haiku*, z którą twórczość Ozu wielokrotnie była porównywana. Czesław Miłosz, na marginesie swoich tłumaczeń japońskiej poezji, wspomina o wybitnym autorze *haiku*, Matsuo Bashō, który twierdził, że należy wyzbyć się „bebechowatości”, tego, co nazywamy „ja” i przenieść się w oglądany przedmiot, ponieważ tylko wtedy możemy dostrzec, że wszystko jest właśnie takie, jakie jest. Sens powyższych słów dobrze zilustruje cytat z innego mistrza zen, Saishō (również w przekładzie Miło-

sza): *Nim zacząłem studiować Zen, widziałem góry jako góry, wody jako wody. Kiedy nauczyłem się trochę Zen, góry przestały być górami, wody wodami. Ale teraz, kiedy zrozumiałem Zen, jestem w zgodzie ze sobą i znów widzę góry jako góry, wody jako wody*²¹.

W filmach Ozu bohaterowie są w pewnym sensie przedmiotami, albo – też można powiedzieć – przedmioty są bohaterami. Reżyser praktycznie w ogóle nie stosuje zbliżeń²², co potęguje ów efekt „płaskości świata”, o którym pisałem wcześniej. Jerzy Płazewski pisze w *Języku filmu*, że *duże zbliżenie (...) przedmiotu personifikuje dany obiekt, nadaje mu cechy aktora*²³. Ozu tego unikał, a nawet robił coś odwrotnego – nigdy nie stosował zbliżeń twarzy, wskutek czego w pewien sposób depersonalizował, odpodmiotawiał swoich bohaterów. Można powiedzieć, że niemal zrównywał ich – to nie jest pejoratywne – z przedmiotami w kadrze. Prawie za każdym razem, kiedy są oni pokazywani, po krótszej lub dłuższej chwili wychodzą z kadru, a kamera – do tego widz zachodni nie jest przyzwyczajony – za nimi nie podąża. Ozu nie stosuje travellingów. Pokazuje przestrzeń z tzw. *pozycji tatami* (z wysokości oczu człowieka, siedzącego na *tatami* – tradycyjnej japońskiej macie²⁴), kiedy kamera jest nieruchoma i ustawiona stosunkowo nisko nad ziemią. Nie interpretuje, nic nie sugeruje, lecz pozwala widzowi samemu wybrać przedmiot zainteresowania w kadrze. I co się dzieje? Widz obserwuje kadr i – po chwili – orientuje się, że tak naprawdę nie patrzy na nic, obserwując jednocześnie wszystko: bohaterów, wnętrza japońskiego domu, przedmioty poustawiane w kadrze bliżej lub dalej. Reżyser *dąży wyraźnie do rozbicia myślenia perspektywicznego, a więc prezentuje inną „filozofię przestrzeni”*²⁵ – pisze Aneta Pierzchała i podkreśla, że detronizuje on w ten sposób stworzoną na gruncie europejskiego malarstwa perspektywę relacji podmiot-przedmiot. Wszystkie elementy znajdujące się w kadrze – ludzie, wnętrza, przedmioty – stają się sobie równe. W ten sposób konkretyzuje się ów typowo japoński paradoks estetyczny – pustka *mu* ulega dopełnieniu.

Współpracownicy Ozu mówią, że kiedy jakiś rekwizyt przypadł mu do gustu, wówczas używał go wielokrotnie. Nie odstępując od obowiązującej w artystycznym języku zen zasady – zgodnie z którą nigdy w tym samym dziele, w tym samym obrazie, ta sama litera, ten sam znak, ten sam motyw nie może być powtórzony dwa razy – wracał do danego przedmiotu powtórnie w innym filmie. Natomiast jeśli już zdecydował się pokazać jakiś przedmiot w jednym dziele kilkukrotnie, wówczas pokazywał go za każdym razem trochę inaczej. Stosował rotację przedmiotów, podobnie jak to czynił z aktorami. Wieloletni współpracownik Ozu, Nagashima, wspominając wspólną pracę na planie, powiedział o reżyserze: *dobrze pamiętał, jakie przedmioty, jakie drobiazgi „grały” w jego wcześniejszych filmach i czasami zaskakiwał nas nagłym żądaniem: „Dajcie mi ten biały fartuch, w którym aktorka grała w moim filmie”*²⁶. *Wybierając fartuch, badał jakość materiału*²⁷ – dodawał operator Atsuta. Ozu dbał o detale i jakość estetyczną. Shimogawara pamięta, że *chcąc znaleźć odpowiednie kimono, Ozu chodził po sklepach, domach towarowych, zaglądał do straganów handlarzy starzyzną i mimo iż podobno nieustannie przekraczał budżet, to wolał nawet zapłacić z własnej kieszeni, byle mieć szansę większego wyboru strojów i akcesoriów*²⁸. Do scenografii reżyser często wybierał obraz wielkiego mistrza i jak wspomina Atsuta był to *zawsze oryginał*²⁹. Mimo że nie miał on żadnego związku z akcją, Ozu nalegał, aby go dobrze oświetlić. W ten sposób uwiadamiał się kolejny z paradoksów w twórczości Japończyka – rolę przedmiotów *pustego*

sensu odgrywały w jego filmach nie tylko przedmioty błahe, akcesoria codziennego użytku, ale także malarskie arcydzieła. Bardziej niż o fabułę Ozu troszczył się o formę, układ, który Henry James nazwał *figurą na dywanie*³⁰. *Największą troską i główną ambicją Ozu było osiągnięcie doskonałości kompozycyjnej każdego planu, każdego ujęcia*³¹ – mówi Shimogawara. Był estetą, lecz – jak pisze Donald Richie – *miął siłę i wnikliwość, by nie dopuścić do przekształcenia kultywowania formy w formalistykę ani do tego, by forma stała się pusta*³².

Przyjrzyjmy się teraz nieco wnikliwiej ujęciom przejściowym (teoretycy nazywają je *transition shots*), które z czasem – wraz z rozwojem kariery reżyserskiej – stały się znakiem rozpoznawczym Ozu. Są to narracyjne wstawki, najczęściej pokazujące martwą naturę³³, niewiążące się z akcją filmu ani merytorycznie, ani narracyjnie. Pierwszym – rzecz jasna jeszcze niemym – filmem, w którym wyraźnie można zaobserwować *nieoczekiwane pauzy, obecność pozornie nieistotnych elementów*³⁴, jest *Kobieta tej nocy* (*Sono yo no tsuma*, 1930). W kolejnych filmach, *Chórze tokijskim* (*Tokyo no gassho*, 1931), *Urodziłem się, ale...* (*Umarte wa mita karedo*, 1932), *Kobięcie z Tokyo* (*Tokyo no onna*, 1933), *Nastroju chwili* (*Dekigokoro*, 1933), *Opowieści o trzcinie na wietrze* (*Ukikusa monogatari*, 1934) czy *Jedynym synu* (*Hitori musuko*, 1936), reżyser coraz częściej używa tego zabiegu. Owe ujęcia przejściowe nie dostarczają widzowi żadnych istotnych informacji semantycznych, lecz służą (prawdopodobnie) chwilowemu zastopowaniu akcji, zahamowaniu fabuły, wyciszeniu świata przedstawionego. Krzysztof Loska – słusznie jak miemam – sugeruje też, że pełnią one funkcję interpunkcyjną w dziele, zastępując typowe rozwiązania, czyli przenikanie lub zaciemnienie i rozjaśnienie³⁵. Donald Richie nazywa je *pustymi ujęciami* ze względu na obecny w nich brak akcji i postaci ludzkich. David Bordwell sugeruje ich związek z estetyczną kategorią *ma*, będącą rodzajem czasoprzestrzennej pustki, która – w tym kontekście – powinna zostać wypełniona przez widza znaczeniem. Natomiast Noël Burch widzi w nich odniesienie do użycia „słów-poduszek”, czyli klasycznego japońskiego chwytu poetyckiego – *makurakotaba*. Jeśliby za słuszną uznać koncepcję Burcha, ujęcia przejściowe Ozu należałoby odbierać nie jako element stylu autorskiego, lecz jako odbicie estetycznej tradycji japońskiej³⁶. A jej Ozu podporządkował przeciw całej swoją twórczość, łącznie z ekspresją swojego artystycznego „ja”.

W tych „pustych” przejściowych ujęciach Ozu pokazuje np. lampę (*Kobieta tej nocy*), zegary (*Kobieta z Tokyo*, *Późna wiosna*), kapelusze (*Kroczcie radośnie*), miskę (*Opowieść o trzcinie na wietrze*), czajnik stojący obok lusterka (*Kobieta z obławy*), wysmakowane formalnie wnętrza (*Późna wiosna*) i zewnętrzza japońskich domów (*Dzień dobry*) czy nawet industrialną panoramę miasta – budynki (*Wczesne lato*, *Tokijska opowieść*), kominy fabryk (*Późna wiosna*) lub trakcje kolejowe (*Tokijska opowieść*). Ozu bardzo często filmował pociągi. W znacznej większości jego filmów albo bohaterowie podróżują pociągami, albo reżyser pokazuje je w krótkich ujęciach przejściowych. Wydaje się, że pociągi – oprócz tego, że są dla reżysera tym, czym jest dla niego czerwony czajnik albo malarskie dzieło, czyli po prostu elementem pięknym formalnie – także coś wyrażają. Na przykład w *Późnej wiosnie* jest scena, w której główna bohaterka (Setsuko Hara jako Noriko), razem ze swoim ojcem (Ryu Chishu), podróżuje pociągiem, a krajobraz za oknami stopniowo zmienia się z naturalnego w industrialny. Prowincjonalną stacyjkę, którą mały drewniany płotek odgradza od szumiącego, gęstego lasu, zastępuje płatanina

rur fabrycznych i drutów wysokiego napięcia. Owszem, można obstawać przy twierdzeniu, że Ozu nie przekazuje nic ponad to, co pokazuje, że tylko odzwierciedla rzeczywistość, tak samo jak wówczas, kiedy w kadrze znajdują się przedmioty, których fabuła zupełnie nie uzasadnia (np. trójkołowy dziecięcy rowerek w jednym z ujęć w *Dzień dobry*). Podobnie jak można twierdzić, że nie stanowi przekazu obecność zegarów w *Późnej wiosnie*, mimo że tytuł i fabuła (dwudziestoparoletnia bohaterka wciąż nie chce odejść z ojcowskiego domu) sugerują coś zupełnie innego. Ja jednak uważam, że kiedy Noriko z ojcem wjeżdżają pociągiem w inną przestrzeń, to i życiowo wjeżdżają w inną – industrialną, czyli nowoczesną – rzeczywistość. Pociągi w filmach Ozu są czymś więcej niż wspomniane wyżej przedmioty *pustego sensu*, niemniej nie ulega wątpliwości, że w większości przypadków reżyser umieszczał je w swoich filmach nie w celu uczynienia ich jakimkolwiek symbolem, lecz z czystej osobistej fascynacji ich formą, pięknem i potęgą.

Przykładów *transition shots*, wraz ze znajdującymi się w kadrze przedmiotami, jest w twórczości Ozu wiele. Trudno o nich pisać, tak jak trudno w ogóle opowiadać czy streszczać filmy Japończyka. Reżyser ten – jak zgodnie twierdzą badacze i co przyznaje on sam – przez całą swoją karierę opowiadał jedną, tę samą, banalną historię. *Zawsze twierdziłem, że nie robię niczego poza tofu. A to dlatego, że sam jestem handlarzem tofu*³⁷ – podkreślał twórca. Robił filmy z gatunku *shomin-geki*, będącego podrodzajem *gendai-geki*³⁸, czyli współczesne dramaty rodzinne, opowieści o prostych ludziach³⁹. Właściwie w każdym jego kolejnym obrazie fabuła się powtarza, choć – co łatwo zauważyć – jest ona dla reżysera jedynie pretekstem do pokazania (przekazania) czegoś innego. Robił filmy formalnie i znaczeniowo proste. Jego twórczość jest właściwie odwrotnością tego, o czym Wiktor Szklowski pisał w artykule *Potiebnia* w 1919 r.: *skomplikowanie formy utrudnia odbiór i wydłuża czas recepcji, co staje się w sztuce wartością estetyczną*⁴⁰. Szklowski, uwikłany w kontekst sztuki europejskiej, miał zapewne na myśli pozytywne wartościowanie skomplikowanego przekazu. Dla Ozu wszelka komplikacja formy jest wartością ujemną. *Czasem zdanie jest tak „długie”, z tylu członów się składa, że czas, w którym się rozwija i który musimy opanować jednym rozumieniem, przerasta nasze zdolności percepcyjne i pamięciowe. Wskutek tego przestajemy dane zdanie rozumieć*⁴¹ – zauważył Roman Ingarden, pisząc o konkretyzacji dzieła literackiego. Można powiedzieć, że podobne podejście do sztuki miał Yasujiro Ozu. Dialogi, fabuła, montaż i scenografia w jego filmach są proste i oszczędne. On wszelką nadwyżkę formalną uważał za zbędną.

Co najmniej równie często jak wspomniane pociągi czy zegary pojawiają się w filmach Ozu rekwizyty związane ze spożywaniem posiłków – jedzeniem lub piciem w barach. To wszelkie butelki, talerze, misy, naczynia na przyprawy, a także same potrawy, jak np. – pojawiające się w *Późnej wiosnie* – pikle. Jedzenie i picie są czynnościami, przy których tradycyjny Japończyk najczęściej się otwiera. Bohaterowie filmów Ozu często rozmawiają przy jedzeniu, nierzadko też prowadzą pijane dialogi i monologi. Warto zaznaczyć, że w Japonii upijanie się mężczyźni nie jest tabu i nie wywołuje takich kontrowersji, jak w kulturze zachodniej. Jest społecznie akceptowalne i – co też warto podkreślić – nie wiąże się z okazywaniem agresji. Pijani japońscy mężczyźni, podobnie jak bohaterowie *Tokijskiej opowieści*, *Dzień dobry* czy *Smaku makreli*, są raczej dobroduszni niż nastawieni wrogo. Często spoufalają się ze sobą, niekiedy niemalże wieszając się na sobie lub podpierając. Wspólnie pijąc i jedząc, okazują sobie bliskość i wtedy też prowadzą naj-



Tokijska opowieść, reż. Yasujiro Ozu (1953)



Smak makreli, reż. Yasujiro Ozu (1962)



Dryfujące trzciny, reż. Yasujiro Ozu (1959)



bardziej szczere rozmowy. Rozmowom tym towarzyszą rozmaite przedmioty, które z reguły jednak w żaden sposób nie wpływają na treść tych dyskusji. Nie stanowią też jakiegokolwiek figury semantycznej. Wyjątkiem mogą być wspomniane pikle, które w *Późnej wiosnie* – zarówno w warstwie słownej dialogów (jako słowo-klucz), jak i w warstwie wizualnej filmu (jako rekwizyt) – są nośnikiem pewnego znaczenia. Jest to jednak temat na odrębną analizę.

Na marginesie tematu – i nieco od niego odbiegając – przywołam przykład przedmiotu, który w jednym z filmów Ozu urósł do rangi wielkiego symbolu. „Wielkiego” nie znaczy jednak obciążonego nadwyżką sensów, gdyż przedmiot o który mi chodzi, jest dosyć czytelnym symbolem. To telewizor w *Dzień dobry*, filmie, o którym marzą dwaj chłopcy ⁴². *Dzień dobry* jest kontynuacją konsekwentnie snutej przez reżysera wątku dotyczącego głębokich przemian kulturowych

zachodzących w powojennej Japonii. Telewizor, poza tym, że jest oczywistym symbolem tych przemian, w pewnym sensie jest też przekąźnikiem reżyserskiego lęku o zanikanie rodzimych tradycji, lęku, który z czasem stał się twórczą obsesją. Młodzi bohaterowie filmu codziennie odwiedzają sąsiadów, aby oglądać u nich zapasy *sumo* w telewizji. Coraz głośniejsze domagają się też od swoich rodziców kupna telewizora. W końcu powstają przeciwko rodzicielskiej władzy ojca – w Japonii, dotąd, niepodważalnej – i aby wymusić zakup, podejmują strajk milczenia. Akcja filmu kończy się tzw. zginiętym kompromisem. Kupno telewizora powoduje, że chłopcy przerywają strajk i zaczynają z dorosłymi rozmawiać. Mało optymistyczne jest to, że choć ostatecznie międzypokoleniowy konflikt zostaje zażegnany, a dialog przywrócony, widz, obejrzawszy film, ma nieodparte wrażenie, że chłopcy i ich rodzice na własnej skórze przekonali się o słabnącej pozycji autorytetu ojca i matki. Konflikt zażegnany, a dialog przywrócony został tu prawdopodobnie jedynie do momentu, w którym dzieci nie wystąpią z jakimś kolejnym żądaniem.

Telewizor i wyświetlane w nim treści stanowią doskonałą syntezę powojennego zderzenia kultury japońskiej i amerykańskiej. Zapasy *sumo*, jako element rodzimej tradycji, są wyświetlane w telewizorze, który jako taki jest przecież wytworem cywilizacji Zachodu. Jim Jarmusch w swoim *Mystery Train* (1989) pokazał, co się dzieje z amerykańskimi bohaterami jego filmu, kiedy nagle odkrywają, że w pokoju hotelowym, w którym przyszło im spędzić noc, nie ma telewizora. Trzej mężczyźni nie bardzo wiedzą, jak się wówczas zachować. Okazuje się, że nie mają o czym ze sobą rozmawiać.

W obydwu filmach – *Dzień dobry* oraz *Mystery Train* – telewizor jest urządzeniem, które zabija rzeczywisty międzyludzki dialog. Obaj reżyserzy, Ozu i Jarmusch, pokazali w swoich filmach wpływ przedmiotu na język mówiony i nie tylko wpływ przedmiotu, ale też wpływ jego braku. O wpływie przedmiotu na język (filmowy dialog) opowiada Jim Jarmusch w kilku swoich utworach, takich jak *Kawa i papierosy* (*Coffee and Cigarettes*, 2003), *Noc na ziemi* (*Night on Earth*, 1991) czy najnowszy *The Limits of Control* (2009).

Jim Jarmusch i przedmiot pustego sensu w świecie komunikacyjnego spazmu⁴³

Jim Jarmusch – o czym wielu niewtajemniczonych nie wie – od początku swojej kariery reżyserskiej inspirował się kinem Yasujira Ozu. Jest też wielkim miłośnikiem jego twórczości. Podczas pracy nad filmem *Mystery Train* pojechał do Japonii, gdzie zdobył jego niedostępne w Ameryce filmy. Mimo nieznamości języka, oglądał je ponoć bez napisów, za to z wielkimi emocjami⁴⁴. Wcześniej, bo już w *naczej niż w raju* (*Stranger than Paradise*, 1984), Jarmusch w nieco zakamuflowany sposób oddał hołd swojemu mistrzowi, umieszczając w jednym z dialogów imiona koni startujących w gonitwie, które jednocześnie były tytułami filmów japońskiego reżysera (*Późna wiosna*, *Przelotny kaprys* i *Tokijska opowieść*). W jednym z ujęć w *Mystery Train* zastosował też pozycję *tatami* i określił ją mianem *Ozu-shot*⁴⁵. W tym filmie, podobnie jak w *Truposzu* (*Deadman*, 1995) czy *The Limits of Control*, w sugestywny sposób pokazał – tak przecież uwielbiane przez Ozu – pociągi. Zastosował przy tym ciekawe estetyczne rozwiązania: pociąg z *Truposza* to typowy dziewiętnastowieczny parowóz, z węglarką i starodawnymi wagonami, natomiast w *The Li-*

mits of Control pociąg jest maszyną ultranowoczesną – cichy, sterylny, opływowy. Patrząc na bohaterów tych filmów, rozmawiających na tle migającego za oknami, zmieniającego się wciąż krajobrazu, odniosłem wrażenie, jakbym gdzieś to już kiedyś widział. I nagle doznałem olśnienia – to nowoczesny Ozu!

W *Ghost Dog* (1999) Jim Jarmusch pokazał relację łączącą kultury amerykańską i japońską. Elżbieta Wiącek – autorka najlepszego z dostępnych na rynku opracowań o twórczości Jarmuscha ⁴⁶ – zwraca uwagę, że reżyser oddał w tym filmie hołd tradycji, która w Japonii już zaginęła ⁴⁷, nawiązując do buddyjskiej tradycji zen i odwołując się do takich wielkich tekstów kultury Wschodu, jak *Hagakure* czy *Rashomon*.

Jarmusch bywa porównywany do Ozu ⁴⁸ również ze względu na podobieństwo formalne ich filmów. Obydwu reżyserów łączy powściągliwość oraz zanegowanie klasycznej formuły pokazywania akcji. Obaj unikają stosowania zbliżeń, tym samym nie narzucają widzowi swojego punktu widzenia i koncentracji. Obu łączy też upodobanie do długich ujęć i niechęć do sztuczek plastycznych i montażowych ⁴⁹ (poza nielicznymi wyjątkami, jak pojawienie się ducha Elvisa Presleya w *Mystery Train*, czy chwilowa zmiana percepcji widzenia u bohatera *The Limits of Control*). Zatem u obu dominuje artystyczna potrzeba zachowania pewnego obiektywizmu, sfotografowania codziennego życia, nawet jeśli – tak jak w przypadku ostatniego filmu Jarmuscha – miesza się to z subiektywizmem spojrzenia głównego bohatera. Jarmusch – co zauważyłem, przyznam się, dopiero ostatnio – podobnie jak (wzorem?) Ozu stosuje rotację aktorów w swoich filmach, np. Bill Murray, który w *Broken Flowers* gra główną rolę, w *The Limits of Control* jest postacią drugoplanową. John Lurie, który w *Nieustających wakacjach* (*Permanent Vacation*, 1980) jest niemalże statystą, w kolejnych dwóch filmach, *Inaczej niż w raju* i *Poza prawem* (*Down by Law*, 1986), gra postaci pierwszoplanowe, z kolei odtwórca jednej z głównych ról w *Truposzu*, Gary Farmer, w *Ghost Dog* pojawia się zaledwie na kilka sekund. Trudno powiedzieć, czy Jarmusch, jak Ozu, ma stałą trupę aktorską i może z niej dowolnie korzystać. Amerykańskie realia produkcyjne nieco różnią się od japońskich, a i ego aktorów jest bardziej rozbuchane. Z pewnością jednak ma on grupę zaprzyjaźnionych, lojalnych, znakomitych aktorów, którzy – jak choćby Bill Murray – z szacunku dla twórczości reżysera, godzą się grać u niego nawet role epizodyczne.

The Limits of Control jest pewną (nie pierwszą już) pułapką, jaką reżyser zawiązał na próbujących odnaleźć w jego filmach jakąś naczelną ideę, czy wysnuć z nich jedynie słuszny wniosek. Znaczący tej twórczości, Ewa Mazierska, pisze: *filmy Jarmuscha (...) dają widzowi możliwość różnych interpretacji* ⁵⁰. Ja powiedziałbym jednak, że nie tyle dają tę możliwość, ile wciągają widza w pułapkę różnych interpretacji. Widz próbuje doszukać się w nich sensu, który reżyser z zasady neguje. *Życie jest przypadkowe* ⁵¹ – już dawno zadeklarował Jarmusch. I wielokrotnie – jak choćby w *Broken Flowers* (2005) – snując niespiesznie fabułę, długo prowadził widzów do punktu kulminacyjnego, za którym już „na pewno” znajduje się rozwiązanie zagadki, lecz za każdym razem – ku niezadowoleniu wielu i uciesze nielicznych – zostawiał nas z poczuciem niedosytu, niespełnienia, nierozstrzygalności. A my, oglądając każdy jego kolejny film, wciąż łudzimy się, że zakończenie będzie tym razem „hollywoodzkie” (że coś się dokona, coś wyjaśni). Musimy się tego odczytać. *The Limits of Control* utwierdził mnie w tym przekonaniu.

Przynętami w tej reżyserskiej pułapce są przedmioty: muszelka w rękach tajemniczego Francuza, diamenty – *najlepsi przyjaciele dziewczyny*, malarskie arcydzieła w hiszpańskim Muzeum Sztuki, stare skrzypce pamiętające ponoć *każdą nutę, jaka kiedykolwiek była na nich zagrana*, stara wanna niesiona przez dwóch nieznanym mężczyzną, *piękna czarna dziewczyna* – gitara, o której *tylko Bóg raczy wiedzieć, co działo się z nią po 1920 roku*, a – przede wszystkim – zagadkowe małe karteczki w pudełkach od zapalek, które główny bohater, Samotny Mężczyzna (Isaach de Bankolé) dostaje od kolejnych (nieprzypadkowo) spotkanych osób. Bohater czyta te karteczki, po czym połyka je i popija espresso, które zawsze zamawia po dwa, w dwóch oddzielnych filiżankach. To espresso również jest – wydawałoby się – nośnikiem, albo przekątnikiem jakiegoś sensu. Podobnie zresztą jak masa innych obecnych w filmie „symboli”: biały strój i przezroczysty parasol Blondynki (Tilda Swinton, tutaj jedyny raz w konwencji blond), pistolety i telefony komórkowe, które główny bohater konsekwentnie zwalcza, czy też ludzka czaszka, element wystroju pilnie strzeżonego bunkra, do którego bohater dostaje się za pomocą *użycia swojej wyobraźni*. Reżyser wciąga widza w pułapkę, sugerując mu istnienie w tych przedmiotach głęboko zakorzenionego znaczenia. Robi to m.in. za pomocą dialogów, takich jak – chociażby – wymiana zdań między Samotnym Mężczyzną, a Kelnerem:

– *Poproszę dwa espresso w oddzielnych filiżankach.*

– *Podwójne espresso?*

– *Nie. Dwa espresso w dwóch oddzielnych filiżankach.*

Po chwili kelner przynosi (jednak) podwójne espresso, co wywołuje zniecierpliwienie bohatera:

– *Powiedziałem: dwa, DOS espresso w dwóch oddzielnych filiżankach!*

– *Klient nasz pan.*

Reżyser pokazuje jak trudno ludziom wydostać się poza dobrze im znane konwencje, względnie jak bardzo ograniczają one ich umysły. Zdziwienie kelnera, który – prawdopodobnie – nigdy wcześniej jednej osobie nie podał dwóch oddzielnych espresso, staje się zbieżne z podejrzeniami widza, który za wszelką cenę próbuje odnaleźć w tym jakiś sens. Tym samym Jarmusch czyni kelnera czymś w rodzaju *porte parole* widza, a ten – być może po czasie, być może nigdy – (nie) dopatrzy się w tym figury *pułastego sensu*.

W filmie kilkakrotnie padają takie zdania, jak: rzeczywistość jest przypadkowa, wszechświat nie ma końca ani krawędzi – a więc nie można go pojąć, poznać, zrozumieć, można jedynie go zaakceptować ⁵² – pisze Łukasz Ziomek w swojej – bardzo trafnej, skądinąd – recenzji *The Limits of Control*. Przypomnijmy sobie teraz, w jaki sposób Ozu pokazał butelkę stojącą na plaży w ujęciu otwierającym *Dryfujące trzciny* albo – to lepszy przykład – zastanówmy się, po co w *Dzień dobry* pokazał dzieci zjadające pumeks. Jedzenie pumeksu, ponieważ uchodzi on za „środek wiatropędny” ⁵³, nie jest w żadnym razie konwencjonalne (nawet jeśli jest się dzieckiem), a na pewno nie bardziej konwencjonalne niż zamawianie dwóch espresso w oddzielnych filiżankach. Ozu – co ustaliliśmy – nie interpretował rzeczywistości, nie próbował jej pojąć, lecz ją obserwował, akceptował i pokazywał (albo zgół: akceptował, obserwował i pokazywał). Młodzi bohaterowie jego filmu jedzą pumeks z tego samego powodu, dla którego w planie scen dialogowych stoją przypadkowe przedmioty: trójkołowy dziecięcy rowerek lub czajnik z gotującą się wodą. Ozu oddaje władzę światu, pozwala mu być. Nie kreuje rzeczywistości ani

wydarzeń (stąd prawie zupełny brak intrygi w jego filmach), lecz stara się je „znośić”. Podkreśleniu tego służy m.in. pokazanie dzieci wykonujących tak abstrakcyjną i nie związaną z treścią filmu czynność, jak zjadanie pumeksu.

Jarmusch, moim zdaniem, stara się postępować podobnie jak Ozu, choć – w odróżnieniu od niego – poza oddaniem pola rzeczywistości zewnętrznej jego celem jest też wprowadzanie widowni w błąd, kpienie z niej. Grupa odbiorcza tego reżysera to wprawdzie (zazwyczaj) widzowie świadomi, ale jednak zachodni, w najlepszym razie ⁵⁴ europejscy. A to oznacza, że – jako zdeterminowani przez kulturę, tę która od czasów Arystotelesa wciąż szuka hermeneutycznej „prawdy” o istnieniu wszechświata – widzowie ci narażeni czy wręcz zmuszeni są do powielania błędów swoich przodków. I nieuchronnie popełnią kolejny – zajmą się poszukiwaniem obiektywizmu w subiektywnej, przypadkowej rzeczywistości *The Limits of Control*. Czyli złapią się w pułapkę. Tymczasem wszystkie tak „sugestywnie” pokazane przedmioty, ta muszelka, wanna i gitara, te skrzypce i diamenty, jak się okazuje nie znaczą nic. Są formą, powierzchnią, pod którą, jak pisze Ziomek, *nie da się zajrzeć albo (...) nic pod nią nie ma* ⁵⁵. Ostatecznie nawet sprawa przekazywanych w pudełku od zapalek karteczek nie wyjaśnia się, ponieważ ostatnia z nich – i jedyna, jaką widz ogląda w zbliżeniu – okazuje się biała, pusta. Sprawa się nie wyjaśnia, dlatego że wyjaśnić się nie może – reżyser uwalnia swoje przedmioty od ciężaru znaczenia. *Pustka jest formą, forma jest pustką* – brzmią cytaty z *Hagakure* przywoływane w filmie *Ghost Dog*. Ostatni film Jarmuscha jest próbą odzwierciedlenia tej bezideowej myśli Wschodu.

W jednej ze scen *The Limits of Control* Samotny Mężczyzna spotyka w pociągu Japonkę graną przez Youki Kudoh. Bohaterka przekazuje mu kolejne pudełko zapalek zawierające karteczkę z domniemanym szyfrem, instrukcją. Dwadzieścia lat wcześniej ta sama Youki Kudoh wystąpiła u Jarmuscha w *Mystery Train*, m.in. w scenie, w której jadąc pociągiem, została zapytana przez jedną z pasażerek, czy będą przejeżdżać przez Natches. Kreowana przez Kudoh bohaterka, Mitzuko, miała wówczas spore problemy z angielskim, więc nazwę miejscowości zrozumiała jako *matches* (zapalki). Wtedy był to typowy żart językowy, jakich z udziałem Japonki (i jej towarzysza) Jarmusch zastosował w *Mystery Train* jeszcze kilka. Po dwudziestu latach, już jako bohaterka *The Limits of Control*, Mitzuko – co niezwykle przewrotne – powraca z pudełkiem zapalek. Dodatkowym smaczkiem tej sceny jest kontekst obydwu filmów. Mitzuko jako osiemnastoletnia bohaterka *Mystery train* przyjechała do Memphis (miejsce akcji) zafascynowana kulturą amerykańską i jej największym idolem – Elvisem Presleyem. Po przyjeździe przekonała się jednak, że mit Elvisa, jego miasta, *które wygląda jak Yokohama, gdyby tylko usunąć stąd połowę budynków*, jak i całej kultury amerykańskiej, jest w istocie martwy. W *The Limits of Control* spotykamy Mitzuko już nie w Ameryce, lecz w Hiszpanii, w co prawda podobnie wyglądającym pociągu, jednak z zupełnie innym doświadczeniem i podejściem. Jeśli istnieje więc jakiś szyfr, instrukcja, którą zawiera to tajemnicze pudełko zapalek otrzymane od Japonki, to znajduje się ona nie na tej białej karteczce wewnątrz, lecz w przekazie obydwu filmów – w niezmiennie stałym przekazie Jarmuscha: forma jest pustką, rzeczywistość jest przypadkowa, a kultura zachodnia (zwłaszcza amerykańska) w swoim nieustannym poszukiwaniu sensu zmierza donikąd.

Ten reżyserski zabieg, który skłania widza do próby rozwikłania nierozwiązywalnej zagadki, do głowienia się nad sensownym połączeniem w istocie przypad-



Poza prawem, reż. Jim Jarmusch (1986)



Mystery Train, reż. Jim Jarmusch (1989)



Broken Flowers, reż. Jim Jarmusch (2005)

kowych poszlak, stał się głównym zamysłem także poprzedniego filmu Jarmuscha – *Broken Flowers*. To film, w gruncie rzeczy, bardzo podobny do *The Limits of Control*. Przypomina go nie tylko myślą przewodnią, ale również konstrukcją fabularną. Charakterystyczna dla obu filmów jest też obecność owych tajemniczych przedmiotów, które – rzekomo – naprowadzają widza na jakiś ślad, a tak naprawdę służą do mydlenia mu oczu, odwrócenia jego uwagi. W *Broken Flowers* są nimi rozmaite rekwizyty koloru różowego: tajemniczy różowy list-anonim, bukiet różowych kwiatów, różowy telefon komórkowy, różowy szlafrok, różowa wizytówka, różowa maszyna do pisania... Reżyser prowokuje widza do skoncentrowania na nich uwagi. Stosuje zbliżenia (w jednej ze scen list jest oglądany pod lupą) i sugie-

stywnie dialogi (*Adres pisany ręcznie, list wydrukowany. Czerwony atrament na różowym papierze. Maszyna do pisania. Jak pismo urzędowe. (...) Nie da się odczytać stempla pocztowego*). Jerzy Plązewski w *Języku filmu* pisze, że *duże zbliżenie rewolweru to już nie jest rewolwer, to postać-rewolwer* ⁵⁶). Jarmusch, pokazując list w maksymalnym zbliżeniu, czyni go pełnoprawnym bohaterem swojego filmu.

Na marginesie warto dodać, że wcześniej, w pierwszym okresie twórczości, Jarmusch właściwie w ogóle nie stosował zbliżeń. Wraz z przełomem w poetyce swoich filmów – za cezurę uznaje się *Truposza* z 1995 r. – reżyser wprowadził nowe środki filmowe, m.in. zbliżenia, którymi z czasem zaczął posługiwać się coraz częściej. We wczesnym okresie (obejmującym filmy od debiutanckich *Nieustających wakacji* z 1980 r., do *Nocy na ziemi* z 1991 r.) był niemal skrajnie obiektywny. Jego twórczość porównywano wówczas z postmodernistycznymi eksperymentami filmowymi Andy'ego Warhola, który rejestrował rzeczywistość, praktycznie w ogóle jej nie zmieniając. Począwszy od filmu *Truposz*, na filmach Jarmuscha odbija się jednak piętno autorskiego subiektywizmu. Wielu z jego wcześniejszych entuzjastów z nieukrywaniem rozgoryczeniem przyjęło tę zmianę. Mimo wszystko reżyser całkowicie nie odciął się od swoich korzeni i kilku z dawniej stosowanych środków filmowych (dłużyzn, ściemnień, travellingów) z upodobaniem używa do dziś. Tym samym pokazuje, że nie tylko wciąż pragnie odwoływać się do swojej artystycznej przeszłości, ale że nadal zależy mu na pokazywaniu rzeczywistości bez zbędnych wypaczeń i zbyt daleko idącej autorskiej interpretacji.

W *Broken Flowers* różowy kolor przedmiotów staje się motywem przewodnim, poszlaką, za którą widz podąża w celu rozwiązania filmowej zagadki – odnalezienia syna głównego bohatera. Przyczyną poszukiwań jest anonimowy list, który ten bohater, Don Johnston (Bill Murray), otrzymał od osoby, podającej się za jego byłą kochankę. W istocie nie wiadomo, czy list nie jest zwyczajnym żartem albo nieco szalonym pomysłem Sherry, ostatniej dziewczyny Dona, która chciałaby, aby mężczyzna stał się wreszcie bardziej odpowiedzialny. Nie wiadomo też, czy Don w ogóle ma syna i czy ci wszyscy młodzi mężczyźni, których spotyka na drodze swoich poszukiwań i z których kolejno każdy wydaje mu się tym synem, nie są po prostu przypadkowo spotkanymi osobami. Zagadka – koniec końców – nie zostaje rozwiązana, a bohater, po powrocie z podróży, wie tyle samo, ile wiedział na początku. Czyli nic. Jarmusch w tym filmie, podobnie jak w *The Limits of Control*, wystawia widza na – jak by to określił Łukasz Ziomek – *konieczność niezrozumienia* ⁵⁷, a swoich bohaterów skazuje – tym razem posługując się cytatem z Wolfganga Brennera – na *zaplanowane nieporozumienie* ⁵⁸. Wciągając widza w pułapkę poszukiwań nieistniejącego sensu, reżyser zwraca uwagę na te różowe przedmioty prawdopodobnie tylko po to, aby go wywieść na manowce i – niczym głównego bohatera w ostatniej scenie filmu – pozostawić zdezorientowanego na rozstaju dróg.

Z drugiej strony, można by pomyśleć, że róż konotuje tu jednak jakieś sensy. Myślę, że jest – co najwyżej – wyrazem reżyserskiej kpiny. Jarmusch naigrawa się – po raz nie wiadomo który już – z kina gatunków (tym razem: z filmu detektywistycznego i klasycznego amerykańskiego dramatu) i żartuje z naiwności widza. Obiektem jego drwiny staje się też kultura amerykańska (ze swoim brakiem celu – patrz: zawody, w jakich pracują byłe kochanki Dona: *organizatorka szaf, sprzedawczyni działek z ładnym krajobrazem, tłumaczka zwierzęca*). Kolor różowy można ewen-

tualnie odczytać tu także jako wyraz niedojrzałości, infantylnizmu Ameryki. Wówczas pełniłby funkcję podobną do koloru czerwonego w filmie *American Beauty*. Byłby wyrazem pewnego fetyszu, któremu uległa amerykańska kultura, przy czym – o ile doszukiwać się estetycznego dialogu z dramatem Mendesa – fetyszu, płytkiego, rozcieńczonego, nienasyconego nawet na tyle, by osiągnąć kolor pełnej czerwieni, którą „chlubi się” amerykański sztandar. A może, co bardziej prawdopodobne, kolor różowy jest tu elementem pewnego estetycznego dialogu z filmami Ozu. Przypomnijmy, że Japończyk często umieszczał w kadrze jakieś czerwone przedmioty. Zestawienie Jarmuschowskiego różu z czerwienią Ozu byłoby wówczas analogiczne z porównaniem młodej, niedojrzałej Ameryki (jej autonomiczność kulturową reżyser przecież kwestionuje⁵⁹) z dojrzałą, esencjonalną Japonią.

Radziecki filmowiec, Wsiewołod Pudowkin, wypowiedział kiedyś takie zdanie na temat roli przedmiotu w filmie: *Każda myśl, każde pojęcie może być wyrażone setkami sposobów. Szczególną uwagę należy zwrócić na przedmioty. Stosunki między ludźmi przekazuje się w większości wypadków za pomocą rozmów (...). Gdy wyrazić radość lub troskę za pomocą jakiejś czynności, w której rolę gra określony przedmiot – przekonujemy się, jak wielkie znaczenie mają przedmioty w przekazywaniu myśli abstrakcyjnej*⁶⁰. Wypowiedź ta okazuje się szczególnie interesująca, jeśli zestawić ją z formalnym eksperymentem Jarmuscha z 2003 r. – *Kawą i papierosami*. Główną rolę w tym filmie odgrywają używki: papierosy, kawa, herbata, szampan. Pojawiają się zresztą we wszystkich dziełach reżysera i z reguły są przez niego – jako obiekty – traktowane z wyjątkową celebrą. W jedenastu (powstałych w różnym czasie⁶¹) epizodach *Kawy i papierosów* widzimy różne ich oblicza: od „zbawiennego” wpływu pięciu filiżanek kawy na zdrowie Roberto Benigniego, przez możliwość *szybszego snienia* po nich (*sen po śnie, sen po śnie*), aż po groźbę spowodowania *delirium, poważnego delirium*. W *The Limits of Control* kilka dialogów sugeruje, aby przyjrzeć się ludziom palącym papierosy, np. kelnerowi – temu, który zamiast dwóch oddzielnych, podał Samotnemu Mężczyźnie podwójne espresso. Każdy pali inaczej. Każdy ma swój sposób wciągania i wydychania dymu. Inaczej pali papierosa Kelner, inaczej wydmuchuje dym z cygara Gitarzysty Flamenco (Jorge Rodriguez Padilla, epizodyczna postać ostatniego filmu Jarmuscha). Mona (Heather Simms), sąsiadka głównego bohatera *Broken flowers*, upomina swojego męża, Winstona: *Żadnych papierosów!* podczas gdy on pali przecież tylko *konopie indyjskie, ziółka lecznicze*. Raperzy GZA i RZA (Wu-Tang Clan), bohaterowie dziesiątego epizodu *Kawy i papierosów* (*Delirium*), palą zapewne to samo, ponieważ są zwolennikami *medycyny alternatywnej, alternatywnej wobec tej planety*, ale – z drugiej strony – brzydzą się kawą, którą hektolitrami (prosto z dzbanka) żłopie Bill Murray.

Mimo takiego zagęszczenia używek na metr kwadratowy w filmach amerykańskiego twórcy wątplię, aby były one przekąznikiem jakiegokolwiek idei, czy żeby wyrażały określoną „myśl abstrakcyjną”, jak to widziałby Pudowkin. Owszem, mogą wyrażać zbiór abstrakcyjnych myśli i odczuć powstałych na gruncie relacji międzyludzkiej, lecz za każdym razem w nieco odmienny sposób, niesprowadzający ich do rangi symbolu. Jeżeli – jako przedmioty – cokolwiek symbolizują, to nie jednostkową myśl albo ideę, lecz określone pokolenie. Pokazują jego sposób bycia. Stają się znakiem rozpoznawczym danych czasów. Widzimy to chociażby w ostatnim, jedenastym epizodzie *Kawy i papierosów* (*Szampan*), w którym dwóch starszków,

Bill (William Rice) i Taylor (Taylor Mead), popijając kawę, wyobraża sobie że to szampan – *nektar bogów*. Mężczyźni wznoszą toast za *Paryż lat 20.*, *czasy Josephine Baker i Moulin Rouge*, oraz za – ot pewna reżyserska osobista nuta – Nowy Jork późnych lat 70. Bill i Taylor należą do pokolenia szampana, jednego z tych nieformalnie – i jednak dość nieprecyzyjnie – poklasyfikowanych przez Jarmuscha pokoleń, do których należy ponadto: *pokolenie kawy i papierosów* (beatnicy i ich równolatkowie), *pokolenie jointów* (RZA, GZA i całe to pokolenie urodzone na przełomie lat 70. i 80.), czy – współczesne – *pokolenie espresso*. Jarmuschowskich używek i tych wszystkich towarzyszących im przedmiotów, popielniczek pełnych niedopałków, filiżanek, dzbanków, plastikowych kubeczków, nie można – to oczywiście – nazwać przedmiotami *pustego sensu* w takim znaczeniu, w jakim używałem tego określenia odnośnie do rekwizytów wypełniających kadry Ozu. Ich rola – przynajmniej pozornie – wydaje się nieprzypadkowa, wydaje się, że wpływają na akcję: ułatwiają bądź utrudniają dialog, prowokują go lub uniemożliwiają. Papieros w filmach *Kawa i papierosy* oraz *Noc na ziemi* jest na przykład rodzajem pomagacza rozmowy, ułatwia kontakt, pomaga w nawiązaniu relacji. Szczególnie interesujący pod tym względem okazuje się pierwszy epizod *Nocy na ziemi*, pokazujący przypadkowe spotkanie dwóch bohaterów, przedstawicieli zupełnie innych klas społecznych: taksówkarki Corky (Winona Ryder) i agentki filmowej z Hollywood, Victorii (Gena Rowlands). Mimo różnic w społecznym statusie, udaje im się nawiązać porozumienie (w tym porozumieniu przeszkadza inny przedmiot-używka – guma do żucia), a najbardziej „udane” dialogi mają miejsce, kiedy bohaterki palą. Zaciągnięcie się papierosem służy im w przerwaniu krępującego milczenia. To tak jakby jeden papierosowy wdech uwalniał je od ciężaru „obowiązku” powiedzenia czegokolwiek, co – paradoksalnie – wywołuje lawinę wyznań, kiedy już nie mówić nie muszą. Z drugiej strony – dla bohaterów *Poza prawem*, Jacka i Zacka, papieros jest czymś, co pozwala uciec w swój świat milczenia. Jest – można powiedzieć – społecznym alibi dla braku konieczności mówienia czegokolwiek do kogokolwiek.

W *Kawie i papierosach* tytułowe używki są rekwizytami pomagającymi bohaterom spotkać się w dialogu. Może nie zawsze ułatwiają, ale często prowokują rozmowy. Nie determinują ich treści, ale sposób w jaki są używane staje się odbiciem osobowości bohaterów. Cała scenografia tego filmu – okrągłe i kwadratowe stoliki, obrusy w szachownice, poustawiane na nich filiżanki i popielniczki w rozmaitych konfiguracjach przestrzennych – to jednak tylko i wyłącznie forma. Próżno by się doszukiwać określonego przekazu w takim, a nie innym ułożeniu łyżeczki względem talerzyka albo w ilości wsypanego cukru do filiżanki z kawą. Ruchami na tej Jarmuschowskiej szachownicy rządzi – z założenia – przypadek i nieporozumienie, a nie przewidująca myśl stratega. *Życie nie ma planu*⁶² – powiedział kiedyś Jarmusch w wywiadzie udzielonym Wolfgangowi Brennerowi. W tym sensie wszystkie istniejące w tej przestrzeni rekwizyty, współtworzące te przypadkowe konfiguracje, są przedmiotami *pustego sensu*. Tylko pozornie coś wnoszą do sceny lub ujęcia, a w rzeczywistości, jako wypłukane ze znaczenia, są elementem tworzącym układ właściwie dowolny. Reżyser, pokazując szachownice na stolikach (obrusach, blatach), sugeruje widzowi jakąś przemyślaną rozgrywkę, każe mu się zastanawiać nad znaczeniem poszczególnych dialogowych ruchów. Tymczasem – być może część widzów o tym nie wie – większość scen w *Kawie i papierosach* została przez aktorów zaimprovizowana. Ścisły plan więc nie istnieje. Rozgrywka nie jest w pełni przemyślana. Re-

żyser wielokrotnie mówił, że robiąc filmy, nie lubi sztywno trzymać się scenariusza⁶³. Dotyczy to m. in. dialogów: *Dialogi piszę bardzo, ale to bardzo szybko*⁶⁴ – przyznaje. Donata Zielińska napisała kiedyś, że Jarmusch *liczy na widzów inteligentnych. Odwołuje się bowiem nie do ich emocji, lecz do intelektu*⁶⁵. To prawda, chociaż gdy się ogląda *Kawę i papierosy*, można momentami w ten intelekt zwątpić, próbując przewidzieć kolejny ruch dialogowego gracza (bohatera). Rozmowy te są – można powiedzieć – odwrotnością prowadzących do z góry ustalonego wyniku psychologicznych gier, o jakich pisał psycholog Eric Berne w swoim *W co grają ludzie*⁶⁶. Dialogi w *Kawie i papierosach* to też swego rodzaju psychologiczne gry, ale ich wynik jest nieprzewidywalny. Ta nieprzewidywalność stanowi główne źródło komizmu oraz fabularny zamysł poszczególnych epizodów.

Oglądając filmy Jarmuscha, myślę czasem, jak wielką radość musi odczuwać ten reżyser z zastawiania tych wszystkich pułapek, w które łapiemy się my, odbiorcy i nasz bez końca wężący intelekt. Jego autorska strategia, polegająca na używaniu nieskończonej liczby cytatów, nawiązań, odwołań, wpisuje się w artystyczny nurt postmodernizmu. Wyznacznikiem tego nurtu, który – jak wiadomo – ma być pewnym sprzeciwem wobec jednoznaczności, zbytnej czytelności w sztuce, jest m. in. pewien komunikacyjny chaos, następujący – z góry założonych przez twórcę – trudności w odbiorze dzieła. Jak zatem interpretować taką twórczość? Moim zdaniem w przypadku kina Jarmuscha nie należy w ogóle zadawać pytania: „co autor wyraził swoim dziełem” albo: „co wyraził, pokazując dany przedmiot”. Dojdziemy bowiem prostą drogą do stwierdzenia, że „nic nie wyraził”. Jerzy Szyłak, autor książki *Kino i coś więcej: szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, pisze o postmodernistycznych dziełach filmowych, że treści w nich zawarte *prowadzą do uznania, że za wszystko jest odpowiedzialny albo autor (wykładający własne poglądy), albo bóg (o ile zechcemy w niego uwierzyć lub uznamy, że autor w niego wierzy), albo bohaterowie opowieści (którzy są przedstawiani jako wyznawcy takich czy innych wartości). Albo odbiorcy, jeśli uznamy, że to oni są odpowiedzialni za dostrzeganie sensów tam, gdzie istnieje tylko układanka słów*⁶⁷. Wydaje się, że Jarmusch szczególną odpowiedzialnością za wyszukiwanie sensów obarczył właśnie nas, odbiorców. W jakim celu? W celu pokazania nam przypadkowości życia, zakpienia z nas czy może wywołania refleksji, że nasza kultura zmierza donikąd? Bo skoro pochłania nas tak bezproduktywna i bezsensowna czynność, jak szukanie sensu w istnieniu jakiejś starej wanny lub różowej maszyny do pisania, to dzieli nas już tylko krok od zajęcia się – wzorem bohaterek *Broken Flowers* – organizowaniem cudzych szaf albo komunikowaniem z obcymi zwierzętami. Jarmusch uświadamia nam, jak jesteśmy podobni do bohaterów jego filmów. Gdzieś u podstaw jego autorskich strategii przechodzi ledwo zauważalne pęknięcie, składające się na twórczy paradoks – reżyser, z jednej strony, zachęca nas do nieustannych poszukiwań znaczenia, do śledzenia akcji z zapartym tchem (czy może raczej: pobudzonym rozumem), z drugiej – odpycha nas trudnymi do zniesienia dłużyznami, sugerując bezcelowość czy wręcz kretynizm naszych poszukiwań. Coraz częściej mam wrażenie, że jedynym realnym znaczeniem filmów Jarmuscha, jedynym przekazem, który reżyser próbuje nam wysłać, jest odrzucenie zachodniej filozofii *cogito*, zwrócenie się w stronę kontemplacji, a w końcu zwolnienie nas z konieczności rozumienia, co wyraża np. biel pustej kartki z zakończenia *The Limits of Control*. Wyobrażam sobie, że – na pewnym etapie – reżysera *Kawy i papierosów*

tak dalece pochłonęła nieustanna artystyczna nadbudowa różnych treści, nawiązań, cytatów i wieloznaczności, że w rezultacie – paradoksalnie – zwrócił się w stronę kultury Wschodu, w stronę zen, gdzie – jak pisze Aneta Pierzchała – nasz *nakręcony bąk języka, mnożący sensory aż po belkot, zostaje (...) zatrzymany jednym ruchem ręki*⁶⁸. Tak więc rekwizyty w filmach Amerykanina, takie jak espresso w dwóch oddzielnych filiżankach czy różowa wstążka przywiązana do plecaka jednej z postaci, choćby im przypisać i tysiąc znaczeń, będą w pewnym sensie przedmiotami *pustego sensu*. Niczym te czajniczki, dzbanki i miski z filmów Yasujiro Ozu. Sugerował to już zresztą cytowany w *Ghost Dog* przekaz ze starego, wschodniego *Hagakure*: *Nasze ciała otrzymują życie z nicości. Słowa „forma jest pustką” oznaczają istnienie tam, gdzie nic nie ma. „Pustka jest formą” oznacza, że wszystko zawiera się w nicości. Tych prawd nie należy od siebie oddzielać.*

MATEUSZ WILKOŃ

¹ J. Płażewski, *Teoretycy – czy film operuje wyłącznie znakami?* w: tegoż, *Historia filmu 1895-2005*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008, s. 479.

² Zob. T. Miczka, *Obraz urzeczywistniającej się komunikacji spazmatycznej*, w: tegoż, *O zmianie zachowań komunikacyjnych. Konsumenci w nowych sytuacjach audiowizualnych*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 2002.

³ A. Pierzchała, *Yasujiro Ozu. Wokół „Tokijskiej opowieści” i „Dryfujących trzciny”*, w: tejże, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?* Universitas, Kraków 2005, s. 78.

⁴ Tamże, s. 48.

⁵ Istnieją cztery podstawowe kategorie estetyczne zen. To: *sabi*, *wabi*, *mono-no-aware* oraz *yugen*. Są to pojęcia w dużej mierze nieprzetłumaczalne, ale w uproszczeniu – za M. Zemanem – można powiedzieć, że *sabi* oznacza samotność, spokój lata, *wabi* – smutek, transcendencję jesieni, *mono-no-aware* – nostalgię u schyłku jesieni, głębszą od tej związanej z *wabi*, *yugen* – pojawienie się nieznanego i tajemniczego uczucia, że zima wiedzie do innego życia, zob. M. Zeman, *Sztuka zen w filmach Ozu*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1984, nr 301-302, s. 46.

⁶ A. Pierzchała, *Yasujiro Ozu...* dz. cyt., s. 57.

⁷ Tamże, s. 51.

⁸ Tamże.

⁹ A. Helman, *Roman Ingarden*, w: J. Ostaszewski, A. Helman, *Historia myśli filmowej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 127.

¹⁰ Cyt. Y. Atsuta, w: *O sztuce realizatorskiej Yasujiro Ozu. Dyskusja „okrągłego stołu”*, tłum.

I. Dembowski, „Film na Świecie” 1984 nr 304-305, s. 64.

¹¹ K. Loska, *Młody Ozu – nowoczesny konserwatywa*, w: tegoż, *Poetyka filmu japońskiego*, t. I, Rabid, Kraków 2009, s. 215.

¹² Cyt. Y. Atsuta, w: *O sztuce realizatorskiej Yasujiro Ozu...* „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 64.

¹³ Przez japońskich (i nie tylko) krytyków Ozu był nazywany „najbardziej japońskim reżyserem”, zob. m.in. S. Janicki, *Film japoński*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 205, oraz: A. Pierzchała, *Film japoński a kultura europejska*, dz. cyt., s. 35, 194.

¹⁴ Cyt. K. Miyagawa, w: *O sztuce realizatorskiej Yasujiro Ozu...* dz. cyt., s. 64.

¹⁵ Zob. A. Pierzchała, dz. cyt. s. 38.

¹⁶ Tamże, s. 56.

¹⁷ Zob. U. Eco, *Od form abstrakcyjnych do głębi materii*, w: *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, wyd. II, REBIS, Warszawa 2005, s. 406.

¹⁸ D. Richie, *Stan łaski*, tłum. L. Niedzielski, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 79.

¹⁹ P. Schrader, *Ozu i zen*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 57.

²⁰ G. Parkes, *Ścieżki japońskiej umysłowości*, tłum. W. Laskowska, w: *Estetyka japońska*, t. III: *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkowska, Universitas, Kraków 2005, s. 174-175.

²¹ Cyt. Saishō, tłum. Cz. Miłosz, w: I. Dembowski, *Zen – klucz do japońskiej duszy*, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 33.

²² Marvin Zeman pisał: *Ozu pozwalał sobie na trzy rodzaje planów: plan ogólny, plan średni i półzbliżenie. (...) Ozu nigdy nie ustawia ka-*

- mery zbyt blisko obiektu, nie stosuje zbliżeń, nie pokazuje detali, nie chce wzruszać, stosując zabiegi sztuczne, zob. M. Zeman, *Sztuka zen w filmach Ozu*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 48.
- ²³ J. Płażewski, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008, s. 54.
- ²⁴ E. Wiącek, *Mniej uczęszczane ścieżki do rajów. O filmach Jima Jarmuscha*, Rabid, Warszawa 2001, s. 48.
- ²⁵ A. Pierzchała, *Yasujiro Ozu...* dz. cyt., s. 42.
- ²⁶ Cyt. Nagashima, w: *O sztuce realizatorskiej Yasujiro Ozu...* dz. cyt., s. 69.
- ²⁷ Cyt. Y. Atsuta, tamże.
- ²⁸ Cyt. Shimogawara, tamże, s. 69.
- ²⁹ Y. Atsuta, tamże, s. 65.
- ³⁰ D. Richie, *Prozaizm i prostota*, tłum. L. Niedzielski, tamże, s. 26.
- ³¹ Cyt. Shimogawara, w: dz. cyt., s. 65.
- ³² D. Richie, *Stan łaski*, tamże, s. 83.
- ³³ K. Loska, *Młody Ozu*, w: tegoż, *Poetyka filmu japońskiego*, dz. cyt., s. 210.
- ³⁴ Tamże, s. 196.
- ³⁵ Tamże, s. 210.
- ³⁶ Tamże, s. 211.
- ³⁷ Cyt. Y. Ozu, za: D. Richie, dz. cyt., s. 26.
- ³⁸ L. Micciche, *A propos Yasujiro Ozu*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” dz. cyt., s. 16.
- ³⁹ K. Loska, *Młody Ozu*, dz. cyt., s. 194.
- ⁴⁰ Cyt. W. Szklowski, za: J. Ostaszewski, *Formalizm*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, dz. cyt., s. 79.
- ⁴¹ R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżowski, Znak, Kraków 2000, s. 83.
- ⁴² S. Janicki, *Film japoński*, dz. cyt., s. 204.
- ⁴³ Zob. T. Miczka, *Obraz urzeczywistniającej się komunikacji spazmatycznej*, dz. cyt.
- ⁴⁴ E. Wiącek, dz. cyt., s. 52.
- ⁴⁵ Tamże, s. 47.
- ⁴⁶ Chodzi o książkę *Mniej uczęszczane ścieżki do rajów*, dz. cyt.
- ⁴⁷ Tamże, s. 60.
- ⁴⁸ E. Mazierska, *Oszczędność*, w: *Jim Jarmusch*, red. i oprac. E. Mazierska, Fundacja Sztuki Filmowej, Warszawa 1992, s. 38.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ E. Mazierska, *Przedmowa*, w: tamże, s. 5.
- ⁵¹ Cyt. J. Jarmusch, *Kino podróżujących*, z Jimem Jarmuschem rozmawia Wolfgang Brenner, tłum. W. Wertenstein, „Kino” 3/1992, s. 9.
- ⁵² Ł. Ziomek, *Recenzje: The Limits of Control*, „Kino” 2010, nr 4/, s. 83.
- ⁵³ Zob. M. Zeman, *Sztuka zen w filmach Ozu*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie”, dz. cyt., s. 52.
- ⁵⁴ Jarmusch wielokrotnie kwestionował istnienie kultury amerykańskiej, podkreślając jej podporządkowość względem kultury europejskiej.
- ⁵⁵ Ł. Ziomek, dz. cyt., s. 82.
- ⁵⁶ J. Płażewski, *Język filmu*, dz. cyt., s. 54.
- ⁵⁷ Ł. Ziomek, dz. cyt., s. 82.
- ⁵⁸ Cyt. W. Brenner, *Kino ludzi podróżujących*, dz. cyt., s. 11.
- ⁵⁹ Jarmusch mówi: *myślę, że Ameryka jest krajem, który tak naprawdę nie ma swojej własnej kultury*, zob. *Mówi Jim Jarmusch*. Fragmenty wywiadów i innych wypowiedzi reżysera, w: *Jim Jarmusch*, red. i oprac. E. Mazierska, dz. cyt., s. 75.
- ⁶⁰ Cyt. W. Pudowkin, za: J. Płażewski, *Słowo*, w: tegoż, *Język filmu*, dz. cyt., s. 355.
- ⁶¹ Spośród jedenastu epizodów, które złożyły się na pełnometrażową całość *Kawy i papierosów* (2003), trzy powstały wcześniej i były to: epizod I – *Dziwne spotkanie* (wcześniejsza nazwa to: *Kawa i papierosy*, 1986), epizod II – *Bliźnięta* (wcześniej: *Kawa i papierosy – wersja z Memphis*, 1989) oraz epizod III – *Gdzieś w Kalifornii* (1993).
- ⁶² *Kino podróżujących*, dz. cyt., s. 9.
- ⁶³ Zob. E. Wiącek, dz. cyt., s. 10.
- ⁶⁴ Cyt. J. Jarmusch, za: J. Wojnicka, O. Katafiasz, w: tychże, *Słownik wiedzy o filmie*, Park, Bielsko Biala 2005, s. 349.
- ⁶⁵ D. Zielińska, *Poczucie humoru*, w: *Jim Jarmusch*, red. i oprac. E. Mazierska, dz. cyt., s. 23.
- ⁶⁶ Zob. E. Berne, *W co grają ludzie: psychologia stosunków międzyludzkich*, tłum. P. Izdebski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 37.
- ⁶⁷ J. Szyłak, *Kino i coś więcej: szkice o ponowoczesnych filmach amerykańskich i metafizycznych tęsknotach widzów*, Rabid, Kraków 2001, s. 21.
- ⁶⁸ A. Pierzchała, *Yasujiro Ozu...* dz. cyt., s. 47.