

Kobiety u Mizoguchiego

Autor wobec przemian kultury

KRZYSZTOF LOSKA

Twórczość Kenji Mizoguchiego odkryto w Europie na początku lat 50. za sprawą festiwalowych sukcesów *Życia Oharu* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), *Opowieści księżycowych* (*Ugetsu monogatari*, 1953) i *Zarządcy Sansho* (*Sanshō dayō*, 1954). Niedługo potem francuscy krytycy spod znaku „Cahiers du cinéma” zaczęli pisać o niezwyklej sposobie obrazowania, kompozycji kadru, pracy kamery, mistrzowskim operowaniu głębią ostrości i montażem wewnątrzkadrowym, widząc w filmach Mizoguchiego ucieleśnienie zasad japońskiej estetyki¹. Wybitny reżyser miał wówczas za sobą trzydziestoletnią karierę, a w dorobku blisko osiemdziesiąt filmów, które były zupełnie nieznane zachodniej publiczności.

Chcąc zrozumieć wyjątkową pozycję Mizoguchiego w dziejach kina, trzeba usytuować jego twórczość w szerszym kontekście historycznym i kulturowym, gdyż motywy przewodnie, powracające wątki oraz typy postaci były odzwierciedleniem przemian zachodzących nie tylko w sztuce filmowej i sposobach przedstawiania, ale również w społeczeństwie japońskim. Na szczególną uwagę zasługują utwory powstałe w latach 30., ukazujące Mizoguchiego jako twórcę poszukującego i eksperymentującego, odważnego i oryginalnego, kształtującego własny styl, wyzwalającego się stopniowo spod wpływu zachodnich konwencji, które – wbrew obiegowym opiniom – odgrywały istotną rolę w rozwoju japońskiej kineematografii okresu międzywojennego².

Zamierzam, po pierwsze zwrócić uwagę na kilka powiązanych ze sobą kwestii, które znalazły odzwierciedlenie w tematyce jego filmów: obraz przemian kulturowych i obyczajowych wynikających z procesu modernizacji, próbę przedstawienia sprzeczności między tradycją a nowoczesnością oraz refleksję nad rolą i pozycją kobiet w społeczeństwie patriarchalnym, a co za tym idzie – krytykę owego modelu. Po drugie, pragnę wskazać na związek między autorskim stylem Mizoguchiego a konwencjami gatunkowymi oraz schematami narracyjnymi wykorzystywanymi w jego filmach. Wreszcie po trzecie, chcę podkreślić zarówno wpływ tradycyjnej estetyki japońskiej, jak i współczesnych dzieł literackich i scenicznych, z mniejszym lub większym powodzeniem przenoszonych na ekran.

Kino było nie tylko środkiem artystycznego przekazu, ale wyrazem zmian zachodzących w społeczeństwie, wynikających z uprzemysłowienia i urbanizacji, rozpadu tradycyjnych wartości i więzi rodzinnych oraz redefiniowania ról płciowych. W przestrzeni publicznej pojawiły się kobiety pracujące (*shokugyō fujin*), początkowo w zawodach niewymagających szczególnych kwalifikacji (kelnerki, konduktorki), później jako nauczycielki, pielęgniarki i sekretarki. Wizerunek „nowej kobiety” (*ataroshii onna*), niezależnej finansowo, jaki znajdujemy w kulturze

masowej okresu międzywojennego, nierzadko służył jako przestroga przed skutkami zmian obowiązującego porządku oraz symbol postępującej amerykanizacji.

W latach 20. rozpoczyna się w prasie popularnej debata na temat kobiecości związana z przeobrażeniami obyczajowymi, których symptomem było pojawienie się „nowoczesnych dziewcząt” (*modan gāru*, w skrócie *moga*), modnie ubranych, w krótkich spódniczkach i z włosami upiętymi w stylu Poli Negri lub Mary Pickford, będących obiektem męskiego pożądania. Musimy zauważyć, że nie mamy tu do czynienia z opisem pewnej rzeczywistości, ale raczej z potencjalnym wzorcem do naśladowania lansowanym przez czasopisma dla kobiet, na łamach których ukazywały się artykuły poświęcone *mogom*³.

„Nowoczesne dziewczyny” stały się symbolem przejścia od społeczeństwa rolniczego do przemysłowego, wiejskiego do miejskiego, od feudalizmu do kapitalizmu. Niebawem odezwały się liczne głosy sprzeciwu, piętnujące niemoralność, dekadencję, hedonizm, nadmierną swobodę obyczajów oraz naśladowanie obcych wzorców. Rozgorzała ogólnonarodowa dyskusja, jednak proces emancypacji, choć zahamowany pod koniec lat 30., znalazł odbicie zarówno w życiu codziennym, jak i w kulturze popularnej, zwłaszcza w kinie. Z ekranów zniknęli mężczyźni odgrywający żeńskie role (*onnagata*), zastąpieni przez młode aktorki cieszące się statusem gwiazdy – Isuzu Yamadę, Takako Irie czy Kinuyo Tanakę – które wcielały się w postaci uwodzicielskich i zmysłowych kobiet, niezależnych i świadomych własnych pragnień, zrywających z tradycyjnym wizerunkiem dobrej żony i matki. Nie zwiastowało to bynajmniej zwycięstwa kobiety wyzwolonej, gdyż bohaterkę japońskich filmów spotykała zwykle kara za niezależność (podobnie jak w produkcjach hollywoodzkich).

Przedwojenne filmy Mizoguchiego z powodzeniem można byłoby zaliczyć do kobiecego melodramatu, który w japońskiej kinematografii wywodzi się z tradycji teatralnej kabuki, bunraku i shinpa. Z popularnych sztuk, pisanych w XVII i XVIII stuleciu, pochodzą portrety cierpiących kobiet, poświęcających swą cnotę i życie dla ukochanego mężczyzny – zwykle człowieka słabego, w którym trudno było znaleźć oparcie. Wzorzec kobiety idealnej, zdolnej do całkowitego oddania i bezgranicznej miłości, reżyser stworzył w *Białej nici wodospadu* (*Taki no shiraito*, 1933). Bohaterką filmu jest wykonująca magiczne sztuki z wodą artystka, występująca na scenie wraz z objazdową trupą aktorsko-cyrkową. Mizoguchi wykorzystał typowe konwencje melodramatyczne – miłość od pierwszego wejrzenia, znaczące spotkania zakochanych, konieczność rozstania, czas bolesnej rozłąki, a wreszcie nieszczęśliwe zakończenie i śmierć bohaterów. Ostatnie sekwencje filmu rozgrywają się w więzieniu, do którego trafia Shiraito oskarżona o kradzież i morderstwo. Prokuratorem jest wybranek jej serca, Kinya, który dzięki niej ukończył studia prawnicze, a teraz wrócił na prowincję, by poprowadzić swą pierwszą rozprawę sądową. Mężczyzna musi dokonać wyboru między obowiązkiem (*giri*) a uczuciem (*ninjō*) do kobiety, która poświęciła dla niego życie. Wcześniejsze sceny ze spektaklu lalkowego, przedstawiające podwójne samobójstwo kochanków, zapowiadają los, jaki czeka bohaterów⁴. Związek miłości i śmierci to zresztą charakterystyczny temat japońskich powieści i dramatów, czego przykładów dostarczają sztuki Chikamatsu Monzaemona (*Samobójstwo kochanków w Sonezaki*, 1703), w których kluczowym momentem akcji była *podróż kochan-*

ków na spotkanie z góry ustalonego losu⁵, oraz utwory Saikaku Ihary (*Życie miłosne pewnej kobiety*, 1686), do których chętnie sięgali twórcy filmowi.

Biała nić wodospadu powstała na motywach wczesnej powieści Kyōki Izumiego *Odwaga i wierność* (*Giketsu kyoketsu*, 1894), a raczej jej wersji scenicznej przygotowanej na użytek teatru shinpa⁶. W warstwie wizualnej film Mizoguchiego różni się od jego późniejszych dokonań, nie ma w nim jeszcze przewagi długich ujęć, twórca w pełni wykorzystuje możliwości kamery, z powodzeniem posługuje się zbliżeniami, dynamicznym montażem oraz schematem ujęcie – przeciwujęcie. Mistrzowskim przykładem operowania formą jest fragment początkowy, nakręcony w ujęciu sekwencyjnym, z płynnymi ruchami kamery, co będzie wyróżnikiem stylistycznym kina Mizoguchiego, oraz scena wizyjna – marzenie bohaterki śpiącej w celi więziennej – w której pojawia się młoda para z dzieckiem, karmiąca karpie w stawie. Reżyser posługuje się subiektywną narracją, wprowadza ujęcia z punktu widzenia (scena przypadkowego spotkania bohaterów w Tokio) oraz liczne zbliżenia twarzy (np. łzy na policzku Shiraito), czasami wyrwane z czasoprzestrzennego porządku fabuły. Sekwencje więzienne są filmowane w ekspresjonistycznym stylu, z wysokiego kąta, z wykorzystaniem gry światła i cienia, filmowane z za krat, czasem z naruszeniem klasycznej reguły 180 stopni.

Film opiera się na dwuznacznej symbolice, która w znakomity sposób wyraża podstawową tematykę oraz wskazuje na związek różnych światów (miłości i śmierci, nadziei i fatalności przeznaczenia). Niejednoznaczność pełni most, na którym kochankowie przysięgają sobie miłość i na którym Kinya popełnia samobójstwo. Most ten jest znakiem zarówno przejścia do lepszego świata, jak i kresu wszelkich marzeń o wspólnym życiu. Z kolei postać kobieca od początku jest związana z symboliką wodną. Za pomocą wody wykonuje swoje magiczne sztuki, co podkreśla jej umiejętność panowania nad siłami natury, ale nie oznacza możliwości zapanowania nad własnym losem⁷. Oddanie, gotowość do poświęceń i altruizm nie uchronią jej przed zgubą i zatraceniem.

Po raz pierwszy przekonujemy się, że motywem przewodnim twórczości Mizoguchiego jest cierpienie, dostrzegamy również szczególnie stosunek reżysera do kobiet; japoński krytyk Tadao Satō określił go mianem *feminisuto*, co w przypadku *Białej nici wodospadu* polega na tym, że bohaterka jest postacią o niezwykle walorach osobistych, odważną i zdecydowaną, będąc zarazem ucieleśnieniem losu kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Pośrednim celem *feminisuto* jest przekonanie mężczyzn o ich odpowiedzialności za położenie kobiet, bo to dzięki ich pomocy udało im się odnieść sukces życiowy⁸.

Z kolei Mitsuhiro Yoshimoto sugeruje, że poświęcenie zawiera określone znaczenie, które nie sprowadza się do fascynacji obrazami cierpiących kobiet, ale wyraża się w ich udziale w konstruowaniu męskiej osobowości, w procesie doskonalenia samego siebie i zdobywania pozycji w świecie (*risshin shusse*). Poszukiwanie tożsamości jest wyrazem przemian kulturowych okresu międzywojennego oraz skutkiem modernizacji społeczeństwa japońskiego⁹. W ten sposób bezgraniczne oddanie bohaterek Mizoguchiego pozwalałoby osiągnąć cel wybrańcom ich serca. Ale możemy też na to spojrzeć z odmiennej perspektywy, a wówczas dostrzeżemy nieudaną próbę *risshin shusse* tytułowej bohaterki, utalentowanej, niezależnej i urodziwej, ale niecieszącej się szacunkiem ze strony społeczeństwa,

jaki mogłaby dać jej przynależność do klasy średniej. Dlatego też pomaga finansowo obiecującemu młodemu człowiekowi, wywodzącemu się ze zubożałej rodziny samurajskiej, z którym zamierza związać się w przyszłości. Widzimy w niej nie tylko kobietę poświęcającą się dla dobra ukochanego mężczyzny i bezbronną ofiarę systemu, ale też osobę świadomą własnych pragnień¹⁰.

Tematyka *Białej nici wodospadu*, podobnie jak wielu późniejszych filmów autora *Życia Oharu*, skupia się na podmiotowości kobiety oraz jej pozycji w strukturach społeczeństwa, co niekoniecznie prowadzi do uznania Mizoguchiego za krytyka ideologii patriarchalnej i tradycyjnego systemu rodzinnego, jak sugerowała to Joan Mellen¹¹. Pokrewną konstrukcję świata przedstawionego oraz podobny typ bohaterki – „męczennicy miłości” – odnajdziemy w kolejnym dziele japońskiego mistrza, *Osen – papierowy ptak* (*Orizuru Osen*, 1935), scenicznej przeróbce utworu Izumiego, opowiadającego o losach kobiety upadłej, która dla ukochanego poświęciła godność i życie¹².

Struktura fabularna filmu została oparta na łańcuchu retrospekcji, z kompozycją klamrową, całość wydarzeń przedstawiono zaś z punktu widzenia pary głównych bohaterów, Osen i Sōkichiego. Mimo wprowadzenia narracji perspektywicznej nie kładzie się tu szczególnego nacisku na ujęcia subiektywne; ważniejszą rolę odgrywają raczej paralelizmy oraz zależność między różnymi płaszczyznami czasowymi. Przekonujemy się bowiem, że związek między głównymi postaciami w wątku teraźniejszym nie jest wcale oczywisty, a jedynie sugerowany przez wielkość planów, sposób oświetlenia, kompozycję kadru oraz ruchy kamery.

Opowieść rozpoczyna się na peronie kolejowym, gdzie kłębi się tłum ludzi oczekujących na spóźniony pociąg. Wśród pasażerów znajduje się niemłoda kobieta, zapewne prostytutka, która zasnęła, oraz lekarz udzielający jej pierwszej pomocy. Okazuje się, że oboje znają się z dawnych czasów, choć początkowo nie wiemy, co ich ze sobą łączy. Nie wyjaśniają tego pierwsze retrospekcje, gdyż wysoka pozycja społeczna mężczyzny nie współgra z obrazem biednego chłopca na skraju rozpacz, jaki pojawił się we wspomnieniach. Niemal wszystko, czego dowiadujemy się o parze bohaterów, pochodzi z przeszłości, jednak kolejne sceny nie rozwiewają naszych wątpliwości, nie znamy powodów, które doprowadziły do rozstania i tragicznego finału. Kluczową rolę w wyjaśnieniu zależności fabularnych odgrywa narracja *benshi*, który prowadzi widza przez labirynt wspomnień, za pomocą słów buduje portret psychologiczny kobiety i mężczyzny, łączy pozornie niepowiązane ze sobą epizody w jedną całość, do pewnego stopnia budując strukturę narracyjną filmu¹³.

Napięcie między różnymi porządkami czasoprzestrzennymi wzmacnia wprowadzenie „retrospekcji w retrospekcjach” (sceny z dzieciństwa). W dodatku stopniowo przekonujemy się, że wspomnienia minionych wydarzeń nie są bynajmniej relacją z punktu widzenia postaci. Twórca z premedytacją wprowadza widza w błąd oraz przekonuje o niejednoznaczności opowiadanej historii. Zmusza też do zmiany początkowej opinii o bohaterce. Osen przestaje być kobietą upadłą, a staje się osobą godną podziwu, „duchem opiekuńczym”, gdyż ocaliła młodego mężczyznę przed nieuchronną zgubą (zamierzał popełnić samobójstwo), otoczyła go opieką, a następnie pomogła mu ukończyć studia medyczne. Podobnie jak bohaterka *Białej nici wodospadu* gotowa była popełnić zbrodnię, by zapewnić przyszłość ukochanemu. Poświęcenie ma jednak swoją cenę, jako że czysta

miłość w zepsutym świecie nie może trwać wiecznie, musi zakończyć się tragicznie.

Mimo wyraźnych zależności od schematów melodramatu film Mizoguchiego różni się od gatunkowych produkcji nie tylko metodą prowadzenia narracji – struktura fabularna oparta na retrospekcjach nie jest czymś niespotykanym w romantycznych opowieściach ale sposobem przedstawiania podważającym gatunkowy system oczekiwań. Styl filmowy nie służy tu bowiem sprawnemu przekazywaniu informacji fabularnych, tworzeniu przyczynowo-skutkowego łańcucha zdarzeń, ale pełni funkcję samodzielną, wybija się na pierwszy plan, podobnie jak w melodramatach Josefa von Sternberga czy Maxa Ophülsa.

Strategia odwlekania, eliptyczna konstrukcja narracji, budowanie napięcia przez wielokrotne powtórzenia i paralelizmy oraz nacisk położony na ustawienia i ruchy kamery, która „usamodzielnia” się, nie podąża za akcją i bohaterami, świadczą o oryginalnym podejściu do konwencji klasycznego kina, o poszukiwaniu własnych zasad. Przekonuje o tym nie tylko sposób wykorzystania ujęć sekwencyjnych, ale odmienna organizacja przestrzeni, zagęszczenie przedmiotów w kadrze, które przytłaczają bohaterów¹⁴. Głównym wyróżnikiem dzieła Mizoguchiego nie był więc temat ani gatunek (w *gendai-geki* czy *Meiji-mono* specjalizowało się wielu reżyserów), ale – jak zauważył Donald Kirihara – styl, czyli sposób organizacji materiału filmowego¹⁵.

O ile w dwóch omawianych powyżej filmach mieliśmy do czynienia z bohaterką samotnie walczącą z przeciwnościami losu, cierpiącą i skazaną na niepowodzenie, to w następnych dziełach, zrealizowanych w połowie lat 30., Mizoguchi wybierze inną strategię, zderzy ze sobą różne drogi, odmienne wybory i sposoby postępowania. Portret męczennicy poświęcającej się dla ukochanego przeciwstawi obrazowi buntowniczkii odrzucającej nakazy tradycji oraz szukającej niezależności w społeczeństwie patriarchalnym¹⁶. W *Maria no Oyuki* (1934), swobodnej adaptacji *Baryteczki* de Maupassanta, pojawią się postacie gejsz, które różnią się charakterem, postawą i oczekiwaniami wobec innych ludzi. Jedna jest dobra, wrażliwa i pełna ciepła, choć skłonna do uległości, akceptacji przeznaczenia, druga zaś niepokorna i zbuntowana, wyrażająca swój sprzeciw wobec świata, który jednak zgotuje obu kobietom taki sam los – zostaną porzucone, skazane na samotność i potępienie przez otoczenie¹⁷.

W *Czerwonych makach* (*Gubijinso*, 1935) reżyser wprowadza charakterystyczny motyw rywalizacji między kobietami. Sayako jest ucieleśnieniem tradycyjnych wartości, zaś Fujio, będąc postacią wzorowaną na amerykańskich *femmes fatales*, symbolizuje nowoczesność w jej negatywnym wydaniu. Konflikt kulturowy oraz różnicę między dwoma światami widać zarówno na płaszczyźnie dźwiękowej – pierwszej z kobiet towarzyszy muzyka grana na klasycznym instrumencie japońskim *koto*, drugiej zaś walce Straussa i preludia Chopina – jak i wizualnej, gdyż krótkie ujęcia i cięty montaż w sekwencjach tokijskich są zderzone z długimi ujęciami w planach pełnych w scenach rozgrywających się na prowincji. Mamy również wywodzącego się z tradycji kabuki i shinpa męskiego bohatera (*nimaimé*), słabego i niezdeterminowanego, rozdartego między poczuciem obowiązku (*giri*) wobec wychowawcy i opiekuna, z którego córką był zaręczony, a rodzącym się uczuciem (*ninjō*) do nowo poznanej, zmysłowej i zaborczej kobiety pochodzącej z zamożnej rodziny mieszczańskiej.



Siostry z Gionu, reż. Kenji Mizoguchi (1936)

W *Czerwonych makach* Mizoguchi uchwycił kluczowy dla okresu międzywojennego problem wewnętrznych sprzeczności w procesie modernizacji, bo historia młodego człowieka zauroczonego nowoczesną i niezależną kobietą jest w istocie opowieścią o mężczyźnie, który uległ fascynacji – intelektualnej i zmysłowej – nową kulturą, opuścił rodzinne strony, zapomniał o korzeniach, wyrzekł się nie tylko pierwszej miłości, ale i tradycyjnych wartości. W kostiumie melodramatu reżyser poprowadził dyskusję na temat przemian społecznych i rozkładu patriarchalnego modelu rodziny, który rozwinął w kolejnych filmach ¹⁸.

Elegia Naniwy (*Naniwa ereji*, 1936) wyrosła ze skrzyżowania popularnej na przełomie lat 20. i 30. odmiany filmu tendencyjnego (*keikō eiga*) ze strukturami fabularnymi melodramatu. Mizoguchi – zapewne za namową scenarzysty Yoshikaty Yody – porzucił ulubiony okres Meiji i wprowadził tematykę współczesną, przenosząc na ekran powieść Okady Saburo opublikowaną w popularnym czasopiśmie „Shincho”. Film zachęca do odczytania w duchu ideologicznym, ze względu na krytykę rzeczywistości społecznej oraz analizę sprzeczności związanych z kapitalizmem ¹⁹.

Bohaterką jest Abako, pracująca w centrali telefonicznej urodziwa dziewczyna, która z powodu długów ojca i braku środków na studia brata zgadza się zostać kochanką szefa. Jej poświęcenie nie będzie jednak docenione – odrzucona przez najbliższych, opuszczona przez narzeczonego, a wreszcie aresztowana przez policję za próbę wyłudzenia pieniędzy stacza się w przepaść, nie znajdując ratunku. Od początku nie mamy wątpliwości, że przyczyną nieszczęść lub powodzenia w świecie jest sytuacja materialna. Pozycja społeczna zależy od posiadanego majątku, a stosunki międzyludzkie są oparte na zależnościach ekonomicznych. Zasadniczym tematem jest niszczyielska siła pieniądza oraz postępujący rozpad tradycyjnego modelu rodziny.

Pierwsza sekwencja, rozgrywająca się w domu pana Asai, pracodawcy głównej bohaterki, określa przesłanie ideologiczne filmu wyrażające krytykę kultury materialistycznej i konsumpcyjnego stylu życia. Sumiko, żona Asai, jest typem kobiety niezależnej, aktywnej, ze skłonnością do nawiązywania znajomości z młodymi mężczyznami. Jej uprzywilejowana pozycja wynika z charakteru umowy małżeńskiej – mąż pochodzący z niższej warstwy społecznej, przyjął nazwisko żony i został adoptowany przez jej rodzinę. Przekonujemy się, że pieniądze są związane zarówno z władzą, jak i sferą seksualną. Miłość kojarzona jest z transakcją handlową oraz wymianą usług ²⁰. W *Elegii Naniwy* Mizoguchi zwraca uwagę na fakt, że jednym z podstawowych powodów, dla których kobiety zaczęły podejmować pracę zarobkową, nie była chęć osiągnięcia niezależności finansowej, ale konieczność wynikająca z sytuacji materialnej rodziny ²¹.

Sumiko cieszy się swobodą, jakiej nie ma Ayako. Biedna dziewczyna zostaje zmuszona do dokonania wyboru, który na zawsze odmieni jej życie. Kierując się poczuciem obowiązku (*giri*), postanawia pomóc ojcu w spłacie długu i zostaje kochanką szefa. Później, chcąc zapłacić za studia brata, próbuje uwieść pana Fujino, co kończy się tragicznie, gdyż mężczyzna oskarża ją o próbę wyłudzenia pieniędzy. W końcu wraca do rodziny, która odrzuca ją i potępia, skazując na ostateczny upadek. Ayako z nowoczesnej dziewczyny (*modan gāru*) zmienia się w utrzymankę (*mekake*) bogatego mężczyzny, co widać w sposobie bycia, zachowaniu, stroju (zaczyna słuchać zachodniej muzyki, palić papierosy, malować pa-

znokcie), a następnie w skazanego na samotność, wyrzutka społeczeństwa. Finałowa sekwencja rozgrywa się nocą, przy blasku księżyca, na ulicach Osaki, a kończy ją zbliżenie twarzy udręczonej kobiety. Jej przyszłość nie zostaje jednak określona – reżyser pozostawia otwarte zakończenie.

Nieszczęśliwy los głównej bohaterki jest zapowiadany od samego początku, nie tylko konstrukcją fabuły czy środkami obrazowymi, ale specyficznymi aluzjami do sytuacji kobiet w społeczeństwie japońskim. Mizoguchi, podobnie jak wiele lat później Keisuke Kinoshita w *Japońskiej tragedii* (*Nihon no higeki*, 1953), wykorzystuje nagłówki prasowe służące zarówno jako komentarz do świata przedstawionego (*Kobieta zrujnowana. Wszystko z powodu pieniędzy*), jak i sytuacji w międzywojennej Japonii, w której mężczyźni z niepokojem przyglądali się postępującej emancypacji kobiet zajmujących coraz więcej miejsca w sferze publicznej. Reżyser ukazał obraz nowoczesnego miasta, Osaki, widząc w nim symbol modernizacji kraju, szybkich przemian obyczajowych i gospodarczych, a zarazem przyczynę kryzysu moralnego i duchowego społeczeństwa w okresie przeobrażeń.

Mizoguchi tworzy w *Elegii Naniwy* system oczekiwań charakterystyczny dla melodramatu, jednak na poziomie narracji podważa konwencje gatunkowe, opóźnia przekazywanie widzowi podstawowych informacji fabularnych oraz wprowadza go w błąd, czego przykładem może być pierwsza sekwencja sugerująca, że mamy do czynienia z zupełnie inną opowieścią. Film ma budowę trzyczęściową, przy czym części skrajne mają zwartą strukturę, a środkowa wyróżnia się konstrukcją epizodyczną, pełną luk. Rytmu nie wyznaczają tu jeszcze ujęcia sekwencyjne – to będzie charakterystyczne dla kolejnych dokonań reżysera – ale powtórzenia i paralelizmy²².

W podobnej stylistyce są utrzymane *Siostry z Gionu* (*Gion no shimai*, 1936) – opowieść o dwóch gejszach. Starsza, Umakichi, jest pogodzona z losem, postępuje zgodnie z regułami swojego zawodu, akceptuje obowiązujący porządek, ma opiekuna i jest mu wierna nawet w nieszczęściu. Młodsza, Omocha, odrzuca zasady, pragnie zmiany, wie, że światem rządzą pieniądze, a *mężczyźni są wrogami kobiet i muszą za to zapłacić*. Różnicę między nimi widać w zachowaniu, sposobie myślenia, a nawet w stroju – starsza zakłada kimono i nosi klasycznie upięte włosy, zaś młodsza jest typem nowoczesnej dziewczyny (*moga*) w krótkiej i obcisłej spódniczce, butach na wysokim obcasie i z krótko ostrzyżonymi włosami. Obie kobiety ponoszą jednak klęskę, spotyka jej nieszczęście: pierwsza zostaje opuszczona przez kochanka, który wraca do żony, zaś druga trafia do szpitala po wypchnięciu jej z pędzącego samochodu przez człowieka pragnącego się zemścić za jej wcześniejszą intrygę. *Bez względu na to, jak bardzo poświęcamy się dla mężczyzn, oni i tak zostawiają nas, kiedy przyjdzie im na to ochota* – mówi Omocha w sekwencji finałowej.

Mizoguchi od pierwszych scen podkreśla beznadziejność położenia kobiet, które zawsze przegrywają – bez względu na to, czy postępują zgodnie z wymogami tradycji, czy też buntują się. W przeciwieństwie do klasycznego melodramatu, w życiu młodszej kobiety nie pojawi się żaden mężczyzna, który odmieniłby jej życie; spotka ją jedynie kara za pragnienie niezależności i ocalenie tożsamości. Mit prawdziwej miłości zostaje przez reżysera ostatecznie podważony.

Nie ma wątpliwości, że tematem *Siostr z Gionu* jest nie tylko konflikt między tradycją i nowoczesnością, starym i nowym porządkiem społecznym, ale przede

wszystkim między światem kobiet i mężczyzn, gdyż wzajemnie przeplatające się wątki fabularne rozgrywają się na osi rywalizacji. Podobnie jak w *Elegii Naniwy*, Mizoguchi podejmuje problem związku miłości i pieniędzy, otwarcie krytykując model stosunków międzyludzkich oparty na zależnościach ekonomicznych, w których człowiek jest traktowany przedmiotowo, jako element wymiany towarowej (Kimura przekazuje materiał na kimono, licząc na wdzięczność Omochoy, Jurakuda pragnie się wkupić w łaski obu siostr, zaś Furusawa żeruje na Umekichi, zmieniając się z patrona w utrzymanka). Wszyscy mężczyźni w tym świecie są słabi, chciwi i godni pogardy, nie można na nich polegać ani szukać u nich pomocy lub wsparcia w sytuacji kryzysowej.

Możemy zauważyć, że oba filmy łączy nie tylko zbliżona problematyka (utowarowienie stosunków międzyludzkich), podobne typy postaci i sceneria wydarzeń (wielkie miasto przemysłowe), ale również sposób przedstawiania: wykorzystanie głębi ostrości, przestrzeni 360-stopniowej, przewaga planów średnich i pełnych oraz charakterystyczne rozmieszczenie postaci na brzegach kadru. *Siostry z Gionu* wyróżnia jednak większa liczba długich ujęć, które przeważają zwłaszcza w pierwszej części filmu, nierzadko wywołując uczucie dezorientacji, jak w scenie licytacji, gdy kamera pokazuje pustą przestrzeń, a spoza kadru dobiegają ludzkie głosy (dopiero powolna jazda z panoramowaniem wskaże źródło dźwięku). Noël Burch porównywał taką kompozycję kadru do średniowiecznych ilustracji na zwojach *emakimono*, cechujących się horyzontalnym układem przestrzennym oraz wrażeniem jedności sceny, która nie zostaje rozbita na mniejsze fragmenty (w filmie dzieje się tak dzięki zastosowaniu montażu wewnątrz kadrowego)²³.

Zrealizowany rok później *Zaulek miłości i nienawiści* (*Aienkyo*, 1937) nie ma odkrywczości ani siły poprzednich dzieł Mizoguchiego, a choć w zamierzeniu miała to być adaptacja *Zmartwychwstania* Lwa Tołstoja, to jednak niewiele w tym filmie zachowało się z ducha pierwowzoru literackiego. Reżyser po raz kolejny przedstawił melodramatyczne dzieje kobiety upadłej, jednak tym razem bohaterka nie została potępiona – mimo przeciwności losu udało jej się zachować tożsamość i wygrać walkę z patriarchalnymi strukturami społecznymi. Ofumi jest służącą zakochaną w Kenkichim, synu właścicieli zajazdu, w którym pracuje. Młoda kobieta zachodzi w ciążę, a wówczas oboje uciekają z miasteczka w obawie przed gniewem rodziny. Niebawem syn marnotrawny wraca, jako że nie radzi sobie z utrzymaniem żony i dziecka. Ofumi, opuszczona przez wszystkich, przyłącza się do wędrownej trupy aktorskiej. Z upływem czasu odnajduje się w nowej roli, zwłaszcza że otrzymuje wsparcie od współtowarzysza. Kobieta nie tylko zdobywa uznanie, występując na scenie, ale i miłość mężczyzny, z którym wiąże się na całe życie.

Opowieść o późnych chryzantemach (*Zangiku monogatari*, 1939) zapowiada wyraźny zwrot w twórczości Mizoguchiego, do pewnego stopnia wynikający ze zmiany sytuacji politycznej (wpływu cenzury oraz zapotrzebowania na filmy w duchu narodowym – *kokutai*). Twórca *Elegii Naniwy* porzuca problematykę współczesną, rezygnuje z krytyki społecznej i wraca do opowieści rozgrywających się w erze Meiji (*Meiji-mono*), realizując utwory o teatrze i aktorach (*geido—mono*)²⁴. Koniec XIX wieku, kiedy rozgrywa się akcja *Opowieści o późnych chryzantemach*, to okres ponownego budowania „tożsamości japońskiej” oraz

początek debaty nad narodowym charakterem sztuki współczesnej, która zmieniła się pod wpływem zachodnich wzorców estetycznych.

Bohaterem filmu jest Kikunosuke Onoe – młody adept sztuki aktorskiej, a zarazem syn wybitnego aktora kabuki i jego przyszły następca, który nie potrafi się odnaleźć w sztywnych konwencjach scenicznych. W jego talent wierzy Otoku, piękna dziewczyna, służąca rodziny Onoe, w której z wzajemnością kocha się Kiku. Na ich ślub nie wyraża jednak zgody ojciec, toteż młoda para postanawia uciec z Tokio i szukać szczęścia na prowincji. Schronienie znajdują u dalekiego krewnego, Tamizo, który prowadzi zespół teatralny w Osace. Jednak gdy wuj umiera, małżonkowie muszą się przyłączyć do wędrownego trupy aktorskiej. Z upływem czasu Kiku doskonali swe umiejętności sceniczne, zdobywa popularność, aż wreszcie zostaje zaproszony do występu przed publicznością tokijską. Sukces artystyczny, osiągnięty dzięki pomocy i poświęceniu kobiety, ma jednak swoją cenę – Otoku podupada na zdrowiu, a po krótkiej chorobie umiera.

W *Opowieści o późnych chryzantemach* reżyser wiąże ze sobą kilka podstawowych tematów: dziedzictwa kulturowego, edukacji i rozwoju duchowego młodego człowieka (w tradycji *Bildungsroman*) oraz motyw powrotu syna marnotrawnego i połączenia rozbitej rodziny. Romantyczna miłość jest przedstawiona jako zagrożenie dla integralności rodu, zaś wzajemne oddanie pary bohaterów podważa obowiązujące podziały klasowe oraz powinności wobec ojca. Spór z nim dotyczy nie tylko sfery uczuciowej, ale i artystycznej, wynika bowiem z potrzeby przekonania go o własnej wartości. W postaci kobiecej możemy dostrzec wariant bohaterki zbuntowanej, która nie uznaje hierarchii społecznych, nie postępuje zgodnie z nakazami tradycji, ale idzie własną drogą, bezwarunkowo wierząc w słuszność dokonanego wyboru. Kiku odnosi sukces artystyczny właśnie dzięki jej pomocy i całkowitemu oddaniu. To ona czuwa nad rozwojem jego talentu, wspiera go w trudnych chwilach i dodaje otuchy. Miłość w końcu zwycięża, ale właściwie zza grobu, gdyż rodzina uznaje małżeństwo dopiero, gdy widzi Otoku na łożu śmierci²⁵. W ten sposób powstał jeszcze jeden portret pochodzącej z niższych warstw społecznych cierpiącej kobiety, która próbuje za wszelką cenę zachować tożsamość. Nie poddaje się do samego końca, a mimo to przegrywa walkę, choć przecież nie zasługuje na los, jaki ją spotyka.

W przeciwieństwie do wielu wcześniejszych filmów Mizoguchiego narracja zachowuje porządek chronologiczny – zgodnie ze schematem *monogatari* – ale ma charakter epizodyczny. Struktura fabularna przypomina opowieści pikareskie, z ich naciskiem na rolę wędrowki, choć jest pozbawiona elementów awanturczo-przygodowych. W opinii Williama D. Davisa wielkość tego filmu polega na umiejętnym połączeniu tematu duchowego odkupienia (przywrócenie jedności w rodzinie za cenę śmierci kobiety) z konsekwentnie przeprowadzonym eksperymentem stylistycznym²⁶, polegającym na wykorzystaniu długich ujęć sekwencyjnych, głębi ostrości, dominacji planów pełnych i średnich, przy równoczesnym wyeliminowaniu zbliżeń oraz decentralizacji akcji i postaci zepchniętych na obrzeża kadru²⁷. Scenografia przytłacza bohaterów, wyraźnie dominuje nad nimi, ci zaś, podporządkowując się owej przewrotnej logice, odwracają się tyłem do kamery, ukrywają w głębi sceny, dzięki czemu kluczową rolę odgrywa przestrzeń pozakadrowa, budując napięcie między tym, co obecne, a tym, co nieobecne w obrazie.

Na szczególną uwagę zasługują trzy sekwencje przedstawień teatralnych, różniące się stylistycznie od reszty filmu, gdyż zostały zbudowane z krótszych ujęć zmontowanych w odmienny sposób²⁸. Robert Cohen widział w nich szczególne nawiązanie i komentarz do losów bohatera przez ukazanie jego wzlotów i upadków²⁹. Ale możemy w nich dostrzec również odniesienie do metafory teatru jako życia, a nawet ukazanie relacji między tradycją a nowoczesnością, teatrem i kinem. Na początku oglądamy fragment *Opowieści o duchach z Yotsuya*, spektaklu będącego dla Kiku sprawdzianem umiejętności aktorskich, a dla Mizoguchiego próbą scharakteryzowania dwóch typów przestrzeni: scenicznej i filmowej. Drugie przedstawienie ma przekonać wszystkich o rozkwicie talentu głównego bohatera oraz przygotować na to, co nieuchronnie nastąpi, czyli na rozstanie z ukochaną kobietą. Ostatni występ to popis gry aktorskiej przed tokijską publicznością i rodem Onoe – Kiku wykonuje taniec Iwa wywodzący się z konwencji teatru nō, a wprowadzony do sztuki kabuki opowiadającej o trudnych relacjach między ojcem a synem oraz o procesie dojrzewania.

W *Opowieści o późnych chryzantemach* Mizoguchi przekonuje, jak czynił to we wcześniejszych filmach, że tradycję można przekształcić od wewnątrz, wykorzystując klasyczne konwencje, ale zachowując niezależność i krytyczny dystans. O jego oryginalności nie świadczy warstwa fabularna, gdyż – jak zauważył David Bordwell – obraz nie był dla niego narzędziem opowiadania historii, ale kompozycją plastyczną, precyzyjnie zaplanowaną i wykonaną³⁰. W klasycznym kinie hollywoodzkim nacisk położono na zrozumiałość narracji filmowej oraz przezroczystość, zaś w dziełach Mizoguchiego mamy do czynienia z wyeksponowaniem stylu, który nie służy wyłącznie przekazywaniu informacji fabularnych, ale pełni rolę samodzielną. Twórczość japońskiego reżysera jest przykładem szukania własnej drogi między tradycją a nowoczesnością, odkrywczym spojrzeniem na proces przemian zachodzących w kulturze, nie zawsze w pełni udany i przekonujący, a jednak niezwykle ważny, bo odzwierciedlającym ówczesne nastroje i stosunek społeczeństwa do procesu modernizacji, emancypacji kobiet oraz postępującej amerykanizacji.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Można tu wspomnieć o artykułach pisanych na łamach „Cahiers du cinéma” w latach 1957-1958 przez Jean-Luca Godarda, Jacques’a Rivette’a, André Bazina i Philippe’a Sablona.

² Niezwykle trudno jest ocenić wczesną twórczość Mizoguchiego, jako że z pierwszych dziesięciu lat jego aktywności reżyserskiej (1923-1932) zachowały się w całości jedynie dwa filmy (na 48 zrealizowanych): *Pieśń rodzinnej wiosny* (*Furusato no uta*, 1925) i *Rodzinny kraj* (*Furusato*, 1930) oraz dwudziestominutowy fragment *Tokijskiego marszu* (*Tokyo koshinkayoku*, 1929).

³ Termin *moga* pojawił się po raz pierwszy w artykule *Modan gru no kyōgen*, zamiesz-

czonym w kwietniowym numerze „Josei kaizō” z 1923 roku. Autor tekstu, Chōgo Kitazawa, przez kilka lat mieszkał w Londynie, a później publikował w japońskich czasopiśmie.

⁴ W zachowanej wersji filmu (odnalezionej w 1958 roku) nie ma pesymistycznego zakończenia, usunięto scenę skazania kobiety oraz wprowadzono *happy end*. Jednak z opisów wiemy, że Shiraito popełniła samobójstwo, chcąc uchronić ukochanego przed hańbą i koniecznością oskarżenia jej na sali sądowej. Na wieść o jej śmierci mężczyzna w rozpaczce odbiera sobie życie.

⁵ P. Varley, *Kultura japońska*, tłum. M. Komorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiel-

- łońskiego, Kraków 2006, s. 189. Mistrzowskim przykładem opowieści o miłości niemożliwej jest *Samobójstwo kochanków z Amijimy* Chikamatsu Monzaemona.
- ⁶ Teatr *shinpa*, czyli „nowa szkoła”, zrodził się pod koniec XIX wieku jako reakcja na skostniałe konwencje sceniczne kabuki; źródłem inspiracji był dramat zachodni, zaś w przedstawieniach dominowała tematyka obyczajowa.
- ⁷ O symbolice wody, jej związku z cykliczną koncepcją życia oraz właściwościami kobiecymi pisze Antonio Santos w tekście *Three Mizoguchi Films*, w: *Mizoguchi the Master*, red. G. O’Grady, Cinémathèque Ontario, Toronto 1997, s. 53.
- ⁸ T. Sato, *Currents in Japanese Cinema*, Kodansha, Tokyo 1982, s. 78. Krytyczny stosunek do idei *feminisuto* prezentuje Frieda Freiberg w pracy *Women in Mizoguchi’s Films*, The Japanese Studies Centre, Melbourne 1981, s. 9.
- ⁹ Koncepcja *risshin shusse* pojawiła się pod koniec okresu Meiji. Szerzej na ten temat pisze Atushi Kadowaki w artykule *Process of Changes in the Conception Risshin-Shusse in Meiji Japan*, „The Journal of Educational Sociology” 1969, vol. 24, s. 94-110.
- ¹⁰ Takie odczytanie postaci Shiraito proponuje Chika Kinoshita w eseju *In the Twilight of Modernity and the Silent Film: Irie Takako in The Water Magician*, „Camera Obscura” 2005, vol. 20, nr 3, s. 106-108.
- ¹¹ Zob. J. Mellen, *The Waves at Genji’s Door – Japan Through Its Cinema*, Pantheon, New York 1976.
- ¹² Trzy filmy zrealizowane między *Białą nicią wodospadu* a *Osen* nie zachowały się: *Święto Gionu* (*Gion matsuri*, 1933), *Grupa Jinpu* (*Jinpuren*, 1934) – kolejna opowieść o artystce wykonującej sztuki magiczne z wodą, *Przełęcz miłości i nienawiści* (*Aizo toge*, 1934) – historia miłości aktorki do młodego rewolucjonisty.
- ¹³ Na temat roli i znaczenia *benshi* we wczesnym okresie kina japońskiego (do 1935 roku) zob. K. Loska, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59.
- ¹⁴ Donald Kiriara w znakomitej analizie filmu Mizoguchiego zwraca uwagę nie tylko na posługiwanie się przez reżysera narracją parametryczną, ale i wykorzystanie odmiennej organizacji przestrzeni filmowej przez nawiązania do malarstwa japońskiego, w którym perspektywa centralna ustępuje perspektywie równoległej, stając się narzędziem dystansującym widza wobec przedstawianych wydarzeń. Zob. D. Kiriara, *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison 1992, s. 71-95. Z kolei David Bordwell akcentował rolę przestrzeni architektonicznej, kubistycznej, powstałej wskutek określonego wyboru kąta widzenia, ustawienia kamery oraz wykorzystania obiektywów o krótkiej ogniskowej. Zob. D. Bordwell, *Mizoguchi and the Evolution of Film Language*, w: *Cinema and Language*, red. S. Heath, P. Mellencamp, University Publications of America, Frederick 1983, s. 112.
- ¹⁵ D. Kiriara, dz. cyt., s. 69.
- ¹⁶ Na dwojaką naturę kobiecych postaci w filmach Mizoguchiego zwracali uwagę m.in. Dudley Andrew w tekście *The Passion of Identification in the Late Films of Kenji Mizoguchi*, w: *Film in the Aura of Art*, Princeton University Press, Princeton 1984, s. 172, oraz Audie Bock w książce *Japanese Film Directors*, Kodansha International, Tokyo 1980, s. 41.
- ¹⁷ W pierwowzorze literackim mieliśmy tylko jedną postać kurtyzany, tytułową Baryłeczkę, która wraz z grupą mieszczań ucieka dyliżansem z oblężonego przez wojska pruskie miasta Rouen. Mimo że film Mizoguchiego się zachował, jest dziś bardzo trudno dostępny; pisze o nim m.in. Mark Le Fanu w niedawno wydanej książce *Mizoguchi and Japan*, BFI Publishing, London 2005.
- ¹⁸ Scenariusz *Czerwonych maków* powstał na podstawie powieści Sosekiego Natsume (1867-1916), jednego z najwybitniejszych pisarzy japońskich początku ubiegłego stulecia, wnikliwego krytyka cywilizacji współczesnej, autora znanego w naszym kraju m.in. z powieści *Jestem kotem* i *Sedno rzeczy*.
- ¹⁹ Japoński krytyk Akira Iwasaki zwrócił uwagę na niespójność wymowy ideologicznej filmów Mizoguchiego, gdyż twórca łatwo ulegał modom i zmianom klimatu politycznego, realizował zarówno zaangażowane filmy proletariackie, „tendencyjne” (*keikō eiga*), w rodzaju *Symfonii wielkiego miasta* (*Tokai kokyogaku*, 1929), jak i nacjonalistyczne: *47 wiernych samurajów* (*Genroku Chōshingura*, 1942).
- ²⁰ Odczytanie *Elegii Naniwy* w kontekście zależności ekonomicznych określających pozycję kobiety w społeczeństwie proponuje Carole Cavanaugh w tekście *Unwriting the Female Persona in „Osaka Elegy” and the „Life of Oharu”*, w: *Mizoguchi the Master*, dz. cyt., s. 64-65.
- ²¹ Na trudności ekonomiczne jako podstawową przyczynę podejmowania pracy zwracało uwagę ponad trzy czwarte kobiet zatrudnionych na początku lat 30., jedynie 10% wska-

- zywało pragnienie zdobycia niezależności. Szczegółowe dane dotyczące sytuacji kobiet pracujących zawodowo podaje Barbara Sato w książce *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Duke University Press, Durham 2003.
- ²² Mimo że średni czas trwania ujęć w filmach z połowy lat 30. wydłuża się, to jednak dopiero od 1939 roku można mówić o wyraźnie wolniejszym rytmie filmów Mizoguchiego. W *Osen – papierowy ptak* ujęcie trwało średnio 7 sekund, w *Czerwonych makach* – 15 sekund, a w *Elegii Naniwy* – 22 sekundy. W *Elegii* Mizoguchi rezygnuje też z charakterystycznego dla klasycznego filmu fabularnego schematu montażowego opartego na ujęciach i przeciwyjęciach, zamiast tego posługując się przestrzenią 360-stopniową.
- ²³ Zob. N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1979, s. 228-229. David Bordwell zauważył, że Mizoguchi wybiera odmienny sposób komponowania scen z głębią ostrości od tego, jaki proponował André Bazin, podważa bowiem centralną pozycję postaci, odrzuca również dominującą funkcję zbliżenia oraz regułę, że przedmioty i ludzie nie powinni się wzajemnie zasłaniać, gdyż podważa to mechanizm identyfikacji oraz burzy dialektyczną teorię montażu, zgodnie z którą łączenie ze sobą ujęć służy przekazywaniu informacji fabularnych. Zob. D. Bordwell, *Mizoguchi and the Evolution of Film Language*, dz. cyt., s. 110. Mistrzowska sekwencja początkowa, ukazująca licytację przedmiotów należących do bogatego kupca Furusawy, została nakręcona za pomocą płynnych ruchów kamery, jazd z panoramowaniem.
- ²⁴ Na początku lat 40. powstały trzy kolejne filmy o życiu aktorów, jednak ich kopie nie zachowały się: *Kobieta z Naniwy* (*Naniwa onna*, 1940), *Życie jednego aktora* (*Geido ichidai otoko*, 1941) i *Trzy pokolenia Danjuro* (*Danjuro sandai*, 1944).
- ²⁵ Finałowa sekwencja spotkania Kiku i Otoku przy łożu śmierci należy do najpiękniejszych w twórczości Mizoguchiego. Została zrealizowana przy zastosowaniu montażu równoległego, z niezwykle pomysłowym wykorzystaniem ścieżki dźwiękowej, która służy nie tylko budowaniu nastroju, ale i subiektywizacji obrazu, podkreśla bowiem płynną granicę między rzeczywistością a iluzją, teraźniejszością a przeszłością (dobiegająca z oddali muzyka towarzysząca obchodom święta rzeki ewokuje wspomnienia u umierającej bohaterki).
- ²⁶ W. D. Davis, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York 1996, s. 107. Na innowacyjność stylistyczną, rolę długich ujęć i konstrukcję przestrzeni zwraca uwagę Donald Kiriara w książce *Patterns of Time*, dz. cyt., s. 141-150.
- ²⁷ Znakomita scena oświadczyn Kiku została sfilmowana w trzyminutowym ujęciu sekwencyjnym, w którym para bohaterów była zwrócona tyłem do kamery, wywołując u widza uczucie frustracji, jak i wrażenie dystansu wobec opowiadanej historii.
- ²⁸ Cały film, trwający blisko dwie i pół godziny, składa się z zaledwie 144 ujęć. W trzech sekwencjach przedstawień kabuki reżyser wykorzystał 48 ujęć.
- ²⁹ Zob. R. Cohen, *Textual Poetics in the Films of Kenji Mizoguchi: A Structural Semiotics of Japanese Narrative*, University of California, Los Angeles 1983 (praca doktorska dostępna na mikrofilmach w British Film Institute w Londynie).
- ³⁰ D. Bordwell, *Mizoguchi, or Modulation*, w: tegoż, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley 2005, s. 91.