

Droga na Wschód

Inne spojrzenie na *Powrót* Andrieja Zwiagincewa

ADAM TRWOGA

Powrót Andrieja Zwiagincewa można śmiało nazwać jednym z najważniejszych sukcesów kina europejskiego ostatnich lat. Pochwały krytyków po nagrodzie na festiwalu weneckim w 2003 roku oraz popularność wśród widzów, również w Polsce, szybko przeszły w pierwsze próby analizy filmu, tak bardzo przecież bogatego w znaczenia. Debiut rosyjskiego reżysera to nie tylko film drogi, opowiadający o dojrzewaniu dwóch młodych chłopców; to także historia o tym, jak do domu powraca ojciec, którego długa nieobecność (być może ze względów politycznych) nie zostaje w filmie wyjaśniona. To wreszcie obraz bardzo mocno osadzony w tradycji biblijnej – poszczególne sceny można wręcz potraktować jako współczesne ilustracje do wydarzeń zawartych zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie. Oczywiście zauważono też podobieństwa do dzieł największego reżysera rosyjskiego, Andrieja Tarkowskiego¹. Zresztą podobnych tropów jest więcej i każdy z nich mógłby stanowić przedmiot oddzielnej pracy. Książk Aleksandr Mień napisał: *Od czasu do czasu pojawia się dzieło znacznie bardziej znaczące, niż zamyślił to sam twórca i co żyło w jego świadomości. Zdarza się, że mistrz ze zdziwieniem patrzy na swoje dzieło. W takim momencie odczuwa się słuszność Aleksego Konstantynowicza Tolstoja: „Na próżno, artysto, myślisz, żeś dzieł swych twórcą / One wiecznie nad ziemią unoszą się, okiem niewidziane”. Ujawnia się w tym tajemnica natchnienia – tego nie wyjaśnionego cudu ludzkiego ducha*².

Wymienione konteksty zostały w większości już dostrzeżone przez krytykę i zaakceptowane przez odbiorców. Filmu Zwiagincewa nie da się jednak wyłącznie do nich sprowadzić, można się bowiem doszukać w nim wielu innych odniesień. W tej pracy proponuję spojrzenie na *Powrót* przez pryzmat tradycji Wschodu, przede wszystkim kina i estetyki japońskiej, co wydaje się uzasadnione z powodu zawartych w nim cytatów, które przedstawię poniżej.

Z „drogą na Wschód”, niewątpliwie obecną w filmie Zwiagincewa, wiąże się pytanie o to, czy w coraz bardziej zmieniającym się świecie, w zbliżaniu się, ale także w konfliktach wielu kultur powstaje nowa duchowość. A może to tylko po raz kolejny odradza się stara? Pojawiają się i następne pytania. Czy to, co zostaje uznane za zrozumiałe w jednej kulturze, da się wyrazić w dziele powstałym w innym kręgu kulturowym? Czy zobaczenie tego samego problemu w ujęciu dwóch różnych kultur nie pozwala na jego lepsze zrozumienie? Czy porównanie rozmaitych rozwiązań tych samych problemów sprzyja lepszemu zrozumieniu własnej kultury, prowadząc do uzmysłowienia samej istoty tych problemów? Oczywiście nie chodzi tutaj o mechaniczną próbę porównywania kultur, które – jak twierdzi

wielu badaczy – są nieporównywalne (z czym też nie można się do końca zgodzić), ale o próbę wnikięcia w istotę i postrzeganie takich momentów ludzkiego życia, jak wejście w dorosłość, cierpienie i wreszcie śmierć.

Wybrałem kilka zagadnień, które wiążą się z tymi pytaniami. Milczenie i mowa o tym, co niewypowiadalne, możliwość docierania do tej niedającej się opisać rzeczywistości przez *oczyszczenie umysłu* i uważne przyglądanie się światu. Zaintrygowały mnie osobliwe analogie w opisie świata oraz bohaterów w filmie Zwiagincewa i klasycznej już twórczości Yasujiro Ozu, zwłaszcza w jego filmie *Dryfująca trzcina*.

Wielki reżyser kina japońskiego Yasujiro Ozu w 1959 roku nakręcił film *Dryfująca trzcina*³ (*Ukikusa*), który opowiada o tym, jak po 12 latach do pewnego prowincjonalnego miasteczka wraca ojciec, spotyka się z synem, wdaje się z nim w konflikt, po czym odchodzi. Ten zwięzły opis brzmi jak najkrótsze streszczenie filmu Zwiagincewa. Oczywiście istnieją różnice, jak choćby to, że w *Powrocie* ojciec odchodzi dosłownie, umiera, a synów jest dwóch i są trochę młodszy – lecz na poziomie ogólnym oba filmy są do siebie bardzo podobne. Mamy zatem do czynienia ze zbieżnością fabuły. To jednak nie wszystko, co może łączyć rosyjskiego debiutanta z japońskim mistrzem.

Analiza filmu Zwiagincewa przez pryzmat estetyki japońskiej ma pomóc odpowiedzieć na pytanie, dlaczego świat, w którym żyją bohaterowie *Powrotu*, jest naznaczony pustką i wyczyszczony z wielu elementów, co z kolei sprawia, że film staje się tak mało „rosyjski”. Sam reżyser powiedział tylko: *...o rzeczach świętych, najważniejszych nie powinno się mówić głośno, bo gdy zaczynamy o nich trąbić, wszystko co święte i magiczne natychmiast się ulatnia. O tym, co najważniejsze, się nie mówi, to się wskazuje i takie było moje zamierzenie w tym filmie*⁴. Postaram się wskazać kilka ważnych i ciekawych tropów interpretacyjnych, które pozwalają docenić to, jak współczesny reżyser, czerpiąc z zasobów tradycji – w tym wypadku innej kultury – tworzy coś zarazem nowego i świeżego.

Ogród Ryoan-ji

W dawnej japońskiej stolicy, Kioto, przy świątyni Ryoan-ji, znajduje się XVI-wieczny ogród skalny w tzw. stylu „suchego krajobrazu”. W ogrodzie tym ułożono piętnaście skał na zagrabionym żwirze, w ten sposób, że z każdego punktu platformy widokowej otaczającej ogród można zobaczyć jedynie czternaście głazów. Dopiero nieznaczna zmiana pozycji oglądającego odsłania kolejną skałę, podczas gdy jedna z poprzednich znika z pola widzenia. W japońskim ogrodzie panuje nastrój ciszy, spokoju i harmonii, sprzyjający kontemplacji. Brak w nim czegokolwiek poddanego tyranii czasu, ponieważ ogród symbolizuje wieczność trwania, pozostawiając każdemu swobodę wyobraźni i interpretacji. Plan tego ogrodu można porównać do struktury filmu Zwiagincewa. Czyniąc w analizie *Powrotu* niewielki krok do przodu, co prawda tracimy z oczu „skałę” z napisem Tarkowski, ale zyskujemy inną, jeszcze ciekawszą i bardzo zaskakującą. Tą „skałą” jest przeniknięta buddyzmem zen twórczość Ozu.

Sam Zwiagincew, w wywiadach unikający odpowiedzi na pytanie o jednoznaczność wymowy filmu, mówi jedynie, że *żadne spotkanie nie jest pozbawione znaczenia. Jeśli nie jest potrzebne, to się w ogóle nie wydarzy. To nie jest zwykła*

historia, w której coś może zdarzyć się przez przypadek. Tutaj wszystko ma znaczenie, jest z góry określone. Czy to spotkanie w jakiś sposób pomogło bohaterom? Jeśli spojrzymy na to z perspektywy duchowej, każdy z bohaterów tak samo na nim zyskuje. Można przywołać tu wschodnie tradycje (podkr. A.T.): spotkanie jest tak samo ważne dla ucznia, jak dla nauczyciela⁵. Jest to jedyna znana mi wypowiedź twórcy *Powrotu* dotycząca możliwości interpretacji filmu dzięki znajomości bliżej przez niego niewyjaśnionych „tradycji Wschodu”⁶.

Kino Ozu

Paul Schrader, autor klasycznej już pracy *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*⁷, w której jako pierwszy łączył twórcę *Dryfującej trzciny* z reżyserami kina religijnego z Europy, pisał, że można zaobserwować w kinie rozwój pewnego stylu, którym posługiwali się artyści z różnych środowisk i kultur dla wyrażenia *sacrum*. (...) Tak, jak odkrycia archeologiczne na początku wieku (XX – dop. A. T.) ujawniły, iż rzemieślnicy należący do zupełnie różnych kultur posługiwali się podobnymi środkami dla wyrażenia podobnych emocji, tak i filmowcy, którzy nie znali się wzajemnie, stworzyli styl *transcendentalny*⁸. Stylem *transcendentalnym* Schrader określa dzieła, które opowiadają o ludzkim doświadczeniu transcendencji. Według niego filmy Ozu są klasycznym przykładem tego stylu w krajach Dalekiego Wschodu, gdzie jest on dla widzów czymś naturalnym i oczekiwanym. W tę właśnie tradycję wpisuje się film *Zwiagincewa*.

Podobieństwa między filmami Ozu i *Powrotem* widać już na płaszczyźnie gatunkowej. Film *Rosjanina* można bowiem połączyć z gatunkiem *shomin-geki* (co po japońsku znaczy: filmy o ludziach takich jak my), czyli specyficznym japońskim dramacie społeczno-obyczajowym, eksponującym zwłaszcza motyw usamodzielniania się dzieci oraz (lub) śmierci jednego z rodziców, przedstawicieli japońskiej niższej klasy średniej. Taka tematyka występowała szczególnie w powojennej twórczości Ozu, którego uważa się za mistrza tego gatunku. Tajemnicę stylu Ozu trudno wyjaśnić. Uderza natomiast jedno – pokazuje on tylko krótkie fragmenty wydarzeń, o których opowiada, a są to najczęściej sprawy banalne, pomijane zazwyczaj przez innych twórców, szukających wielkich i porywających widzów fabuł. Ozu do wyrażenia stanów psychicznych swoich bohaterów potrzebuje jedynie ustawionej w porcie butelki, powiewających flag teatru czy czerwonych kwiatów w doniczce. Filmy japońskiego mistrza opowiadają o relacjach międzyludzkich, o czasie, o jego oddziaływaniu i o tym, że musimy się z nim pogodzić. Tempo filmów jest zawsze powolne, wręcz leniwe, nieustępliwie jednak podąża ku rozwiązaniu. Zarówno dzieła Ozu, jak i *Powrót*, przez każde ujęcie i niespieszny rytm całości wyrażają pewną postawę życiową polegającą na akceptacji zarówno bolesnych, jak i radosnych stron życia. Prostota i jasność, z jaką te filmy przekazują skomplikowaną filozofię życiową, sprawiają, że stają się one niezapomnianym przeżyciem.

Jerzy Wójcik, analizując *Tokijską opowieść*, tak opisuje styl Ozu: *Jest to najbardziej wyrazisty przykład traktowania czasu teraźniejszego w kinematografii świata. Film oscyluje pomiędzy dzianiem się i pustką. To wszystko, co dla naszej kultury jest pauzą, w tym filmie nabiera znaczenia niestychanie istotnego, wręcz zasadniczego, bowiem pustka jest nieodłączną częścią formy. Wynika to z filozofii*

zen. Właśnie dlatego film operuje czasem teraźniejszym, nieustannie oscylując pomiędzy pustką a działaniem się. Obraz prezentuje głęboki związek ludzi z przyrodą, z otoczeniem; prezentuje ich samych jako część przyrody. Tło – to, co my, Europejczycy, nazywamy tłem – traktowane jest jako równorzędna wartość filmu. Wszystko tu jest jednością, jednością w pojęciu nie tylko naszego rozumienia, lecz tym, co rozumiane jest przez jedność prawdziwą. Jest to opowieść o jednym świecie, który jest całością prawdziwą. Obraz filmu jest jedną czasoprzestrzenną siecią. Kamera jest nieruchoma, a jej wysokość jest charakterystyczna, uwarunkowana wysokością człowieka siedzącego na macie. To określa geometrię wydarzeń we wnętrzu. W tym filmie także pejzaż łączy się ze sposobem interpretowania przestrzeni wynikającej z filozofii zen. Jest to perspektywa izometryczna, składająca się z równoległych linii, które nie mają początku i końca. Jest to perspektywa ujęta zwykle w sposób aksonometryczny. Odnosimy wrażenie, że ta przestrzeń nigdy się nie zaczyna i nigdy się nie kończy. Istotą takiego sposobu obrazowania jest przepływ, trwanie i ruch, i przemiana w przepływie⁹.

Załączeniem filmów Ozu i Zwiagincewa przemawiają – moim zdaniem – przede wszystkim wyraźne cytaty z japońskiego dzieła. Kadr z latarnią morską pojawia się u Zwiagincewa na początku filmu i później w scenie portowej dokładnie w tych samych minutach (odpowiednio: w 2. i 34.), w których podobne ujęcie występuje w filmie Ozu. Oglądamy też sceny podobne do tych, które znawcy twórczości Ozu uznają za charakterystyczne dla jego filmów. Jest przejeżdżający w tle pociąg, ulubiony pojazd twórcy *Tokijskiej opowieści*. Są też sceny wędkowania, bardzo cenione przez Japończyka rozmowy bohaterów w restauracji oraz ujęcia przedstawiające wspólne spożywanie posiłków, a najważniejsze wydarzenia rozgrywają się w na wyspie (podobnie jak u Ozu – miasteczko, do którego przybywa bohater *Dryfującej trzciny*, znajduje się na jednej z wysp archipelagu japońskiego). Aktorzy często pokazywani są z profilu, co też jest typowe dla japońskiego reżysera. Znakiem rozpoznawczym Ozu był bardzo oszczędny dialog oraz operowanie plenerem jako przeciwuściem, które w montażu oddzielało poszczególne sceny z aktorami. Idąc dalej, najwyższym kolorystycznie elementem *Powrotu* – w całości utrzymanego w zielono-niebieskiej tonacji – jest czerwony samochód ojca; Ozu zawsze umieszczał w swoich kolorowych filmach czerwone przedmioty.

Na marginesie zauważmy, że zielono-niebieska kolorystyka filmu Rosjanina przypomina efekty uzyskiwane podczas filmowania na enerdowskiej taśmie ORWO. Jednak nie chodzi tu przecież o ukłon dla taśmy będącej zmorem radzieckich operatorów. Film Zwiagincewa powstawał w okolicy Sankt Petersburga, lecz wybrane przez niego plenery, a zwłaszcza ich kolorystyka, przypominają tereny zachodniej Syberii, czyli daleko na wschód od dawnej stolicy Rosji. Zatem synowie odbywają z ojcem swoistą podróż na wschód, tak jak bohater wiersza rosyjskiego poety z kręgu Akmeistów, Mikołaja Gumilowa, który ze swym towarzyszem idzie daleko do krajów Orientu, by tam zobaczyć medytującego Buddę¹⁰. Ten wiersz zatytułowany jest... *Powrót*¹¹ i być może Zwiagincew czyni w swoim dziele aluzję do niego, ponieważ pierwotnie scenariusz nosił tytuł *Ojciec*.

Warto też wspomnieć o scenie powrotu ojca z innego filmu Ozu – *Kura na wietrze* (*Kaze no naka no mendori*, 1948). Kobieta wracająca ze swoim synkiem

do domu, po usłyszeniu od sąsiadki informacji o tym, że z obozu jenieckiego powraca jej mąż, biegnie do swojego mieszkania. Zdyszana staje w milczeniu z dzieckiem nad śpiącym mężczyzną. W *Powrocie* synowie, biegnąc po bójce do domu, wpadają na matkę, która oznajmia przyjazd ich ojca. Stają w drzwiach i widzą rodzica pogrążonego we śnie. A zatem to ujęcie, jak najbardziej słusznie wiązane z obrazem *Martwy Chrystus* Andrei Mantegni¹², też można odnieść do twórczości Ozu.

Podobieństwa są także widoczne w scenach, które rozgrywają się na wieżach, a które przypominają rozwiązania fabularne zastosowane w *Dryfującej trzinie*. Ozu często pokazuje bohaterów wchodzących i schodzących po stromych schodach. Pod koniec tego filmu następuje scena kłótni pomiędzy Komajuro a jego synem Kiyoshim. Chłopak po krótkiej szamotaninie z rodzicem ucieka po schodach na piętro do swojego pokoju. Kiedy wreszcie schodzi na dół, jego ojca już nie ma. Zapytana o niego matka odpowiada synowi: *Pytasz o ojca. Ojciec znowu wyruszył w drogę. Ojciec zawsze, odkąd byłeś małym dzieckiem, za każdym powrotem tutaj wychodził z domu z takim samym zamiarem i niech już tak zostanie. Najważniejsze, żebyś ty coś osiągnął, żebyś nie zmarnował życia*. W paralelnej scenie w filmie *Zwiągincewa* młodszy syn Iwan, stając w obronie brata, grozi ojcu, by po chwili uciec na wieżę triangulacyjną, z której spada próbujący go zatrzymać rodzic. U Ozu Kiyoshi bronił przed ojcem swoją dziewczynę Kayo, aktorkę z grupy teatralnej Komajuro. Kayo, mimo nakazu swego szefa, by zerwała związek z Kiyoshim, nie uczyniła tego. Również Andrzej sprzeciwia się ojcu – namówiony przez młodszego brata, nie dotrzymuje obietnicy powrotu z łowienia ryb o ściśle określonej godzinie. W takich sytuacjach Japończycy mówią o przekroczeniu *gimu*, czyli zobowiązań i obowiązków wobec rodziców¹³.

Estetyka japońska

Podobieństwa występują nie tylko w sferze fabuły. Także w zastosowanej formie można się dopatrzeć wielu nawiązań do estetyki japońskiej wyrosłej na gruncie buddyzmu zen, którego mistrzem w filmie był Ozu. Mówienie o buddyzmie zen w kinie ma głębsze uzasadnienie, skoro zen – negując wartość słowa i pisma, które jest podstawą większości religii, w tym pozostałych szkół buddyjskich – większą wagą przywiązuje do obrazowego ujęcia świata i jego problemów. Forma jako taka jest rytuałem, który w teraźniejszości znajduje cechy niezmiennie, trwałe, wieczne (zwane po japońsku *ekaksana*); nadaje wagę pustce, nicości (*mu*) i umożliwia pojawienie się stanu *furyu*. *Furyu* to cztery podstawowe elementy i zasady zen, których sens jest właściwie nieprzetłumaczalny. Te elementy to: *sabi* (samotność, spokój), *wabi* (smutek), *mono-no-aware* (smutek dotkliwy, nostalgia związana z jesienią) oraz *yugen* (przecucie nieosiągalnego nieznanego). *Furyu* wiążą się z porami roku, które z kolei współgrają z uczuciami, jakie wywołują kolejne okresy życia człowieka. Warto wspomnieć, że tytuły dzieł Japończyka to w większości nazwy pór roku. Wiosna symbolizuje optymizm i młodość, lato to czas dojrzałości, pełni i lenistwa, jesień przynosi zadumę i melancholię oraz prowadzi do zimy, która jest czasem smutku i śmierci. W twórczości Ozu można wskazać kilka przykładów tych elementów, choć wydają się one dwuznaczne i tajemnicze.

W filmie *Zwiagincewa stan fury* jest widoczny w jednej z ostatnich scen, ukazującej chłopców stojących nad brzegiem jeziora, w którym utonęła łódka z ciałem ich ojca. Ten obraz ilustruje zasadę *mono-no-aware* – ciągłość w zmienności. Smutek i melancholia, ale też uspokojenie, pogodzenie się z losem, co w przypadku tej kategorii estetycznej nie oznacza rezygnacji, lecz osiągnięcie kolejnego stopnia samoświadomości; dla chłopców jest to pierwsze i zarazem najważniejsze doświadczenie w ich życiu. Stoją wpatrzeni w ogrom jeziora, jest już jesień. To, co w tej chwili im się przydarzyło, dobrze opisują słowa Ivana Morrisa: *Kiedy ludzie dostrzegają związek pomiędzy pięknem a smutkiem świata, odczuwają najdotkliwiej sens „mono-no-aware”*. Wrażliwego obserwatora doprowadza do tego piękno przyrody (...) nie tylko dlatego, że samo w sobie jest takie wzruszające, ale dlatego, że w obliczu tego piękna człowiek ze szczególną ostrością uświadamia sobie efemeryczny charakter wszystkiego, co żyje na tym świecie¹⁴. Jak mawiał Dogen: *Oświecenie nie pozostawia żadnego śladu i ten brak śladu trwa nieskończenie*.

Podstawowymi kategoriami japońskiej estetyki oprócz już wymienionych są także *shibui* oraz *ichigo ichie* (używane też do określania *cha no yu*, czyli ceremonii herbacianej). Oba filmy, *Dryfująca trzcina* i *Powrót*, pokazują *ichigo ichie* – co po japońsku znaczy „jeden raz, jedno spotkanie” – wydarzenie, które już więcej się w życiu nie powtórzy. W *Powrocie* rozgrywa się ono między ojcem a dziećmi. Dzieje się to w świecie niekompletnym (można tu wskazać chociażby tak niepokojący brak mieszkańców w miastach, przez które przejeżdżają bohaterowie *Powrotu*), co odpowiada z kolei kategorii *shibui*, zakładającej aktywny udział widza w odbiorze, jak przy oglądaniu japońskich rysunków tuszem. Podobnie jak u Ozu pozwala nam to pojąć cudownie prosty paradoks estetyczny: *mniej zawsze znaczy więcej*. Wyrażając to inaczej – *kilka osób niezmiennie sygnalizuje tłum; wynikiem ograniczenia jest wzbogacenie; nieskończona różnorodność zawarta jest w bycie jednostkowym*¹⁵. Pojęciem bardzo ważnym dla zrozumienia *Powrotu* jest pustka. Pustka fizyczna, a także wywołana nią atmosfera, w której istotne są tylko poczynania trójki bohaterów. *Obraz miał być chłodny, czysty, pozbawiony przypadkowych ludzi, żeby nikt nie odwracał uwagi*¹⁶ – tak sam reżyser określił swoje doskonale zrealizowane zamierzenia. Według Ching-Yu Changa¹⁷ typową cechą piękna, trudną do nazwania, obecną w każdym aspekcie kultury japońskiej, jest przelotność, która pozostaje w związku z niekompletnością i sugestią, z niedopowiedzeniem w wyrazie artystycznym. Japończycy przywiązują wielką wagę do przemijających zdarzeń. Żeby dostroić się do japońskiej wartości, jaką jest piękno natury, należy poczuć radość z przemijalności przyrody. Wtedy można docenić cykliczne wydarzenia, takie jak *hanami*, czyli kwitnienie wiśni na wiosnę. Pojęcie piękna nie byłoby możliwe bez istnienia czynnika czasu i integralnie związanej z nim przestrzeni, zupełnie inaczej niż w estetyce europejskiej, w której bardzo często traktuje się sztukę i naturę jako dwa odrębne zjawiska. Japońska przestrzeń może być rozpatrywana tylko przez doświadczenie jakichś konkretnych zjawisk, naturalnych lub sztucznych. I tak na przykład, w świetle powyższych zdań, w *Powrocie* wyspa nie jest tylko miejscem, w którym niczym na scenie teatralnej rozgrywają się wydarzenia, ale również ich integralną oraz harmonijną częścią. Piękno zawiera się w naturze, która stanowi nieodłączny element ludzkiej egzystencji.



Mono-no-aware, tłumaczone czasami jako „smutek rzeczy”, określa japoński dialog z naturą, będący wyrazem wrażliwości na świat, co opiera się na przekonaniu o konieczności harmonijnego współistnienia z naturą. To właśnie z niej człowiek się rodzi i do niej powraca w chwili śmierci. Przykładem tego jest wiersz waka zatytułowany *Uczując z krewnymi : Więc pijmy i cieszymy się / Nawet trawy i drzewa kwitną na wiosnę / Tylko po to, aby zwiędnąć i zmarnieć jesienią*¹⁸. Utwór ten mówi o przemianach zachodzących w ludzkiej egzystencji, podkreślając *mujô*, czyli niepewność i niestałość ludzkiego życia, którego bieg przypomina naturalne zmiany w przyrodzie. Jest to typowe sformułowanie *aware* w odniesieniu do natury.

W najbardziej znanym arcydziele Ozu, *Tokijskiej opowieści* (*Tokyo Monogatari*, 1953), wycieczka starego małżeństwa do uzdrowiska nie jest „miłym sposobem” na odpoczynek i zregenerowanie sił na łonie przyrody, jak twierdzą ich dzieci, lecz raczej preludium przyszłej śmierci jednego z małżonków, co zresztą ma miejsce w czasie podróży. Ozu mistrzowsko pokazuje moment przeczucia śmierci („odejścia”) bohaterów *Tokyo Monogatari*, którzy lekko uśmiechnięci, pogodzeni z losem, siedzą nad jeziorem i wpatrują się w dal. *Mono-no-aware* można także przetłumaczyć jako polskie „co ma być, to będzie”¹⁹. Losu nie możemy zmienić, trzeba tylko z pokorą pogodzić się z tą myślą, jak czynią to chłopcy w *Powrocie* – są ustawieni bokiem do kamery i wpatrują się w bezkres akwenu, podobnie jak starszuskowie ze wspomnianego wyżej filmu.

Postać ojca

W obydwu dziełach ojciec surowo postępuje ze swoimi dziećmi, co dla wielu widzów jest trudne do przyjęcia. Zwłaszcza bohater *Zwiagincewa* odznacza się uderzającym chłodem i opanowaniem niezdradzającym żadnych emocji. Ale i to można wyjaśnić, czerpiąc z tradycji zen. Przytoczę tu jedną z japońskich opowieści. Kiedy uczeń Sengaia, wybitnego dziewiętnastowiecznego mistrza zen i malarza, poprosił o pozwolenie opuszczenia klasztoru, został przez swego mistrza uderzony w głowę. Ilekroć młody mnich ponawiał swą prośbę, tylekroć otrzymywał kolejne uderzenie. W końcu ów uczeń zwrócił się o pomoc do starszego mnicha, który w rozmowie z Sengaiem uzyskał zapewnienie, że mnich będzie mógł odejść. Jednakże gdy uczeń przyszedł podziękować swemu mistrzowi, otrzymał kolejne uderzenie. Starszy mnich zapytał wtedy Sengaia, czy to oznacza, że zmienił zdanie w sprawie odejścia młodego mnicha. Sengai zaprzeczył i stwierdził, że było to jedynie uderzenie na pożegnanie. Wiedział bowiem, że uczeń ten osiągnie oświecenie, więc gdy powróci, Sengai nie będzie już mógł go ponownie uderzyć. Paradoksalnie był to gest uznania ucznia za równego sobie, podobnie jak w średniowiecznych europejskich ceremoniach pasowania na rycerza. Czyn ten jest więc tylko pozornie nielogiczny, tak jak paradoksalny może być *koan*, czyli jeden z elementów ćwiczeń zen. Przez *koan* rozumie się nie tylko irracjonalne pytanie czy wyrażenie, ale także niezrozumiały gest mistrza, jak w przytoczonej przeze mnie opowieści. W buddyzmie zen określa się to mianem *kigen kiko*, czyli metody „dziwnych słów i niepojętych czynów”. Ojciec, zgodnie z logiką paradoksu, nie mówiąc nic, zabiera synów w nieokreślonym celu w podróż; udziela im swoją śmiercią najważniejszej lekcji pogodzenia się z cierpie-

niem. Wypełnia zatem *gimu i ko*²⁰ wobec dzieci, ponieważ te japońskie kategorie zobowiązań i ich odzwajemniania odnoszą się do obowiązków wobec rodziców – o czym wspominałem już wcześniej – ale także wobec przodków i potomstwa, które jest przedłużeniem „życia” (trwania) rodziny.

Bohater Zwiagincewa jest ojcem nie z powodu posiadania potomstwa, ale dlatego, że je wprowadził w świadome dorosłe życie. Jeśli jednak chodzi o zen, końcowy rezultat ludzkiego działania nie ma z nim nic wspólnego. Albowiem zen nie ma żadnego celu – jest podróżą bez zatrzymywania, podróżą donikąd. Podróżować znaczy żyć, a dotrzeć dokądś znaczy umrzeć, gdyż na końcu i tak nikną wszelkie trudy wyprawy; zapominamy o nich.

W jednym z kazań Budda nauczał: *Przywiązanie prowadzi do zawiści, a ta jest cieniem chciwości. Pozwól odejść temu, co lękasz się stracić*. Ludzie, którzy chcą nagiąć rzeczywistość do własnych pragnień, będą się bez końca odradzać, cierpieć i umierać – uczy Budda. W buddyzmie mahajany (tzw. wielkiego wozu) czci się nawet byty, które wyrzekły się nirwany, żeby pomagać w dążeniu do niej innym. Takich „świętych” nazywa się bodhisattwami, a za wcielenie bodhisattwy miłosierdzia Tybetańczycy uważają dalajlamę.

Struktura

Dosłowne zniknięcie ojca ze zdjęcia pod koniec filmu – fotografia z jego samochodu jest zresztą inna niż ta, którą chłopcy znajdują na strychu na początku filmu – a zwłaszcza brak ciała w zatopionej łódce mogą wskazywać z kolei na rytuał sypania buddyjskiej mandali²¹, czyli symbolicznego przedstawienia wszechświata. W tym wypadku zwłoki ojca znikły, tak jak wysypyany przez mnichów do wody drogocenny i różnokolorowy piasek ze zmielonych minerałów oraz kamieni szlachetnych rozplywa się w wodzie po skończonym rytuale. Zresztą pojęcie rytuału i wiążący się z tym motyw repetycji, powtarzania – poczynawszy od użytych środków wyrazu, a skończywszy na rozpisaniu poszczególnych scen – wpisany w tradycję zen i wypływającą z niej twórczość Ozu jest kluczem do odczytania struktury filmu. Jest ona „symetryczna” względem środka utworu lub sekwencji wydarzeń, czyli poszczególne sceny pierwszej części powracają w drugiej – dla przykładu: młodszy syn wspina się na wieżę, żeby skoczyć do wody, i wchodzi na wieżę triangulacyjną na wyspie; samochód stoi przed domem chłopców i jest zaparkowany nad brzegiem jeziora; dochodzi do awarii silnika w łódce podczas podróży na wyspę i w trakcie powrotu na ląd.

Śmierć ojca to najlepszy przykład symetrii konstrukcji. Stanowi ona „powrót” do punktu wyjścia, choć należy pamiętać, że chłopcy tylko fizycznie są tacy sami, mentalnie – już zupełnie inni. Ich świat znowu będzie taki sam, historia zatoczyła koło. Koledzy, dom, miasto, całe „tło” otaczające ich życie zapewne pozostało takie, jakie było przed wyprawą. W artystycznym języku zen obowiązuje zasada, że nigdy w tym samym dziele, w tym samym obrazie ta sama litera, ten sam znak, ten sam motyw nie może być powtórzony dwa razy. Między dwiema rzeczami, na pozór zupełnie identycznymi, zawsze istnieje różnica, choćby najdrobniejsza. W sztuce Dalekiego Wschodu rytuał nie dotyczy jednego wydarzenia (w rodzaju oślepienia Edypa), wywołującego arystotelesowskie katharsis, lecz jest procesem zawierającym moment wznoszenia się i opadania, który ujawnia związek czło-

wieka z przyrodą. Zwiagincew, podobnie jak Ozu, nie pokazuje emocji swoich bohaterów, lecz stopniowo i konsekwentnie wywołuje głębokie wzruszenie u widza. Można to porównać do wody, która kropla po kropli draży skałę. W *Powrocie* kolejne sceny w coraz bardziej emocjonalny sposób przedstawiają ścisły związek między przyjemnością estetyczną a żalem.

Zastosowanie klamrowej i symetrycznej struktury dzieła w obu przypadkach pokazuje świat ciągły, gdzie wszystko toczy się dalej, obojętnie i niezmiennie, niezależnie od rozwoju akcji filmu. Ta symetryczna kompozycja ma ogromne znaczenie, ponieważ odkrywa dwie podstawowe zasady sztuki japońskiej: nieskończoność i nieukończoność. Pewne elementy powtarzają się w filmach Ozu, pewne filmy powtarzają się w jego dorobku. Rytuał jest nierozłączny z formą, która z kolei jest nierozłączna z zawartością i treścią. Należy wspomnieć, że *Dryfująca trzcina* to remake *Opowieści o dryfującej trzcinie*²² (*Ukikusa Monogatari*) – niemego filmu Ozu z 1934 roku. W tradycyjnej sztuce zen stosowanie takich zabiegów starano się doprowadzić do perfekcji. Artysta poświęcał całe życie na doskonalenie rzemiosła, na osiągnięcie perfekcji uderzenia pędzlem, bez końca malował ten sam motyw, tę samą scenę. Podobnie Ozu – w gruncie rzeczy zrealizował tylko jeden, jedyny film.

Podobieństwa a różnice

Dryfująca trzcina i *Powrót* to dwie autonomiczne oraz przefiltrowane przez jednostkową wrażliwość wypowiedzi artystyczne na ten sam temat, mówiące w zasadzie o tym samym i powstałe w podobnych warunkach – wbrew pozorom sytuacja Japonii podnoszącej się ze zniszczeń wojennych w latach 50. ma dużo wspólnego ze współczesną Rosją, której mocarstwowość już minęła, pozostawiając wiele kłopotów gospodarczych. Zresztą japoński filozof Kitarō Nishida stwierdził, że *kultura Rosji ma cechę charakterystyczną, która nie należy do kultury Zachodu. Cechą tą jest pojęcie nicości, mające wyraźny koloryt wschodni. Kultura Rosji jest negacją „logosu”. Jest w niej jakaś mroczna intensywność, co widać w powieściach Dostojewskiego*²³.

W tym miejscu należy jednak odnotować także różnice między tymi dziełami. W filmie Ozu wydarzenia bardzo płynnie i niepostrzeżenie przechodzą od początkowych zabawnych scen do tragiczno-melancholijnego finału. Podobną linię wznoszącą można zaobserwować u Zwiagincewa, chociaż w tym wypadku wydarzenia zabawne są przeplatane zdarzeniami nieprzyjemnymi dla bohaterów, by w końcu ustąpić całkowitej melancholii. Pod tym względem można porównać reżysera *Powrotu* do kierowcy, który naprzemiennie rozpędza i wyhamowuje samochód. Oprócz tego Zwiagincew przez cały film pokazuje bohaterów podróżujących, podczas gdy Ozu przedstawia zatrzymaną w drodze trupę aktorów. *Dryfująca trzcina*, w przeciwieństwie do *Powrotu*, składa się także z kilku epizodów nieodnoszących się bezpośrednio do relacji Komajuro z synem Kiyoshim, który notabene dopiero pod koniec filmu dowiaduje się, że szef teatru kabuki jest jego ojcem. U Zwiagincewa synowie od początku wiedzą, z kim mają do czynienia.

W kwestiach formalnych największe różnice występują w użytej muzyce autorstwa Andrieja Diergaczowa i pracy operatora, świetnego Michaiła Kriczman. U Ozu muzyka²⁴ nigdy nie ma charakteru ilustrującego oraz dopowiadającego

akcję, z czym mamy do czynienia w kilku scenach filmu Zwiagincewa. Co ciekawe, w tak przecież japońskiej *Dryfującej trzinie* wraz z powtarzającym się lejt-motytem miejskiego pejzażu pojawia się muzyka, która przypomina melodie Nino Roty z filmów Felliniego – zupełnie jakby Ozu chciał podkreślić możliwość, smutnej co prawda, ale jednak nadziei, którą dało się wyczytać z wczesnych dzieł reżysera *La strady*. W *Powrocie* nie ma jednego sposobu ustawienia kamery – są i travellingi, i ujęcia kręcone „z ręki” (np. bieg chłopców do domu po bójce), jest w końcu zastosowana „kamera subiektywna” (scena w porcie – Iwan oglądający przez lornetkę ojca i brata), a film kończy sekwencja czarno-białych zdjęć. W *Dryfującej trzinie*²⁵ nieruchoma kamera zawsze znajduje się nisko, na wysokości oczu człowieka siedzącego na tatami – co zresztą było znakiem rozpoznawczym japońskiego mistrza.

Na koniec należy krótko wspomnieć o podstawowej różnicy interpretacyjnej między obydwojma filmami, wyznaczonej przez obecne w *Powrocie* wątki chrześcijańskie. Film Zwiagincewa cechuje się dużą wieloznacznością i otwartością na różnorodne, nawet z pozoru sprzeczne interpretacje. Podobnej otwartości w przesyconej buddyzmem *Dryfującej trzinie* nie ma w aż takim wymiarze. Elementy tradycji japońskiej oraz buddyzmu zen, o których tyle tu pisałem, według mnie mogą pomóc w analizie filmu Zwiagincewa, tworząc z tradycją biblijną całość spójną i daleką od wielopostaciowości właściwej ruchom New Age. *Niewzruszenie wierzę, że celem wszystkich religii jest uczynienie ludzi lepszymi i – mimo różnic doktrynalnych, czasem zasadniczych – wskazanie ludzkości drogi do szczęścia. Nie znaczy to, że jestem orędownikiem jakiegś światowej religii czy „super religii”* – napisał XIV Dalajlama w *Wolności na wygnaniu*²⁶. Zapewne Andriej Zwiagincew też by się pod tymi słowami podpisał.

ADAM TRWOGA

¹ Należy też wspomnieć o innym rosyjskim (radzieckim) arcydziele, do którego zdecydowanie bliżej jest *szlachetnej prostocie* prowadzenia akcji *Powrotu* niż do skomplikowanej symboliki zawartej w filmach Andrieja Tarkowskiego – o *Wniebowstąpieniu* (1976) Łarysy Szepitko, gdzie realistyczna opowieść białoruskiego pisarza Wasilija Bykowa pod tytułem *Sotnikow* w interpretacji reżyserki nabrała wymiaru ewangelicznego, stając się alegoryczną przypowieścią o odkupieniu win i potędze niezłomnej woli, udowadniając jednocześnie głęboki sens ofiary jako jedyne sposobu na uratowanie ludzkiej godności, sposobu, który określa istotę człowieczeństwa. Należy też przyznać, że w *Powrocie* obecne są cytaty np. ze *Zwierciadła* (1974); sam reżyser w jednym z wywiadów powiedział: *Co do podobieństwa moich filmów do Tarkowskiego, właściwie to naturalne. Być rosyjskim reżyserem i nie odczuwać wpływu*

Tarkowskiego, to moim zdaniem niemożliwe. Cyt. za: W. Kiezin, *Czekając na Wygnanie*, „Forum” 2007, nr 3.

² A. Mień, *Kontakt*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 9-10, s. 199.

³ W pracach poświęconych twórczości Ozu spotyka się też inne tłumaczenia tytułu filmu, takie jak: *Falujące trawy* i *Dryfujące trzcinę*.

⁴ *Powrót*, materiały promocyjne filmu, Gutek Film, Warszawa 2004.

⁵ Tamże.

⁶ Możliwa jest jeszcze interpretacja *Powrotu* przez chińską *Księgę Yijing*. W tym miejscu należy tylko zasygnalizować taką możliwość, gdyż opisanie tego problemu przerasta ramy tego eseju.

⁷ P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972.

⁸ Tenże, *Ozu i zen*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie” 1984, nr 301-302, s. 54.

- ⁹ J. Wójcik, *Podstawowe elementy języka filmu*, w: *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2002, s. 169-170.
- ¹⁰ Podobną sytuację opisuje Mikołaj Bierdiajew w *Autobiografii filozoficznej* (tłum. H. Paprocki, Kęty 2002, s. 180-182). W latach poprzedzających I wojnę światową mistycy i ludzie ogarnięci religijnym szałem całymi grupami jechali na Kaukaz, aby zamieszkać w górach.
- ¹¹ Wiersz ten był dedykowany żonie poety, Annie Achmatowej. Powstał w 1912 roku.
- ¹² Andrea Mantegna, *Martwy Chrystus*, około 1465 roku, galeria Brera w Mediolanie. Warto wspomnieć, że podobny zabieg zastosował Pier Paolo Pasolini w *Mamma Roma* (1962), pokazując złodzieja, młodego syna straganiarki z przedmieścia, leżącego na stole po brutalnym przesłuchaniu w komisariacie policji, podobnie jak na obrazie Mantegni.
- ¹³ Por. R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2003, s. 126-127.
- ¹⁴ Cyt. za K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Antologia*, Kraków 2001, s. 9.
- ¹⁵ D. Richie, *Ozu*, tłum. L. Niedzielski, „Film na świecie” 1984, nr 301-302, s. 32.
- ¹⁶ *Przypowieść z tajemnicą. Z Andriejem Zwia-gincewem rozmawia Andrzej Kołodyński*, „Kino” 2004, nr 3.
- ¹⁷ Ching-Yu Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, w: K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 64 nn.
- ¹⁸ Wiersz pochodzi z antologii poezji japońskiej *Man'yōshū*. Cyt. za.: K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 66.
- ¹⁹ Na możliwość takiego „wytłumaczenia” tego terminu zwrócił mi uwagę prof. Mitsuhiro Toho, kierownik Katedry Kultury Japońskiej (Polsko-Japońska Wyższa Szkoła Technik Komputerowych w Warszawie).
- ²⁰ Pozostałe obowiązki to *chu* (względem cesarza) oraz *nimmu* (obowiązki zawodowe).
- ²¹ Mandali odpowiada także topografia wyspy, na której rozgrywa się akcja filmu. Wyspa, podobnie jak mandala, staje się metaforą świata.
- ²² Inne tłumaczenie tego tytułu to *Opowieść o trzcinie na wietrze*. Fabuła tego obrazu nawiązywała do amerykańskiego filmu George’a Fitzmaurice’a *The Barker* (1928).
- ²³ Cytat ten pojawia się w książce Anety Pierzchały *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska* (Kraków 2005, s. 94) w kontekście ekranizacji *Idioty* (Hakuchi, 1951) w reżyserii Akiry Kurosawy. Wątki chrześcijańskie zawarte w powieści Dostojewskiego zostały uzupełnione (lub zastąpione) przez buddyzm. Natomiast od strony formalnej, w odróżnieniu od ekranizacji szekspirowskich, w których wszystko było przefiltrowane przez kulturę i historię Japonii, Kurosawa podkreśla i naśladuje elementy szeroko rozumianej rosyjskości. Przykładem tego są wybrane przez reżysera plenery zaśnieżonej wyspy Hokkaido, architektura domów i niektóre stroje bohaterów.
- ²⁴ Autorem muzyki do *Dryfującej trzciny* był Kojun Saito.
- ²⁵ Autorem zdjęć do *Dryfującej trzciny* był jeden z najwybitniejszych operatorów japońskich, Kazuo Miyagawa, stale współpracujący m.in. z Akirą Kurosawą, Kenji Mizoguchim, Kon Ichikawą i Masahiro Shinodą.
- ²⁶ Cyt. za: B. Dobroch, *Wieżień nie powinien wracać*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 29.