

Na marginesie *Późnej jesieni* Ozu

Spostrzeżenia na temat czasu

MACIEJ JANICKI

W filmach Yasujiro Ozu kategoria czasu wydaje się jednym z centralnych zagadnień. Odpowiednio zorganizowaną przez reżysera temporalną strukturę filmu (odzwierciedlającą sposób traktowania czasu przez Ozu), a także sposób skonfrontowania bohaterów z problemami przemijania czy śmierci (wyrażający ich stosunek do upływającego czasu) można odbierać jako dwie płaszczyzny, na których uwidoczniają się podstawowe założenia filozofii zen. Istotne jest to, że światopoglądowi zen odpowiadają także rozwiązania formalne.

Dramaturgię filmów Ozu ściśle warunkuje światopogląd reżysera. Sposób opowiadania historii wynika natomiast z poczucia czasu właściwego światopoglądowi zen. Filmy Ozu są więc przykładem kształtowania formy przez światopogląd. Rodzi się jednak pytanie – czy Ozu w ogóle opowiada historie w rozumieniu dramaturgii zachodnioeuropejskiej? W filmach Ozu mamy oczywiście do czynienia z opowieścią, jest ona jednak kształtowana w bardzo specyficzny sposób. Najistotniejsze różnice pomiędzy dramaturgią europejską i azjatycką wynikają bowiem z zupełnie odmiennego w obydwu przypadkach pojmowania kategorii czasu.

Późna jesień, jak większość filmów zrealizowanych przez Ozu, należy do gatunku *shomin-geki*. Jest to historia zwykłych ludzi, w której codzienne sytuacje nie są powiązane z gwałtownymi zwrotami akcji. Ozu raczej kontempluje przemijanie, powolny – z punktu widzenia dramaturgii europejskiej – przepływ zdarzeń, a nie ich zmierzanie do określonego celu.

W filmach Ozu spotykamy się z pewną *antydramatycznością*¹. Czas jest wyczuwalny *nie przez rytmizację faktów i zdarzeń, ale w stałej monotonii ich następstw*². Historie Ozu są wplecione w prosty ciąg przyczynowo-skutkowy, ale nie on jest tutaj najistotniejszy. Film kieruje uwagę na samodzielne momenty, wolne od dramatycznego kontekstu. Przedmiotem kontemplacji jest moment, trwające „tu i teraz”. Znacząca staje się chwila jako taka, a nie jej kontekst w ciągu zdarzeń. Zanika tym samym typowo europejska teleologiczność narracji, związana z logiką procesu formalnego. Ozu naturalnie nadal opowiada, ale opowieść prowokuje raczej do – jak wskazywał Schrader – nie-myślenia, albo myślenia o niczym, znalezienia się poza czasem³. Schrader używał tego terminu, kojarząc *rozciągniętą w nieskończoność teraźniejszość* z regułami *cha-no-yu* – ceremonii herbaty. One właśnie pozwalały osiągnąć ten stan.

Dzieła Ozu prowokują do oddalenia się od wewnętrznych doświadczeń podmiotu. Zainteresowanie nie jest skierowane na jeden punkt, na jedno centrum.

Następuje swoiste „rozogniskowanie” perspektywy, stosując termin Cage’a – *de-focusing the perspectives*. Istnieje nieograniczona wielość centrów, które wzajemnie się przenikają. W odniesieniu do tych pojęć *Późna jesień* nie prowokuje do zogniskowania widzenia. Wydaje się natomiast przepływającym ciągiem, pulsacją czasu, sukcesją raczej, nie zaś ukierunkowaną progresją.

Późna jesień nie zmusza – jak wskazywał Holthof – do *identyfikacji z bohaterem*. Widz oglądający filmy Ozu znajduje się *na zewnątrz filmowanej akcji*⁴, spotyka się z obrazami o niemal znakowym charakterze, nie doświadcza *złudzenia niedemaskowanego*, właściwego filmowi hollywoodzkiemu⁵. Te właśnie cechy pozwalają dostrzec w *Późnej jesieni* wspomnianą już różnicę pomiędzy dramaturgią europejską, nastawioną – jak wskazuje Holthof – na właściwą kinu „dynamikę”, a dramaturgią Ozu, która charakteryzuje się właściwą znakowi „statyką”⁶. Sprzeczność zachodząca pomiędzy kinem a znakiem jest w rozumieniu Holthofa sprzecznością pomiędzy europejskim teleologizmem a właściwym zen nie-myśleniem, zatopieniem w trwającym momencie.

Odwołując się do terminologii stosowanej przez Rolanda Barthes’a, filmy Ozu należałoby więc raczej nazwać nie *sztuką iluzji*, a *teatrem znaków*⁷. W tym teatrze znaki docierają do widza w dyskretny sposób, a szczególną rolę odgrywa tu montaż, który *nie interpretuje, nie określa akcji, ale ją tylko śledzi i (...) współgra z rytmiką gestu i dialogu*⁸. Czas w filmach Ozu jest kategorią ukazaną w sposób dyskretny – nie narzuca się widzowi, nie prowadzi go, nie jest elementem dominującym w percepcji obrazu. Podobną „dyskreccję” odnajdujemy również w sposobie prezentowania postaci. Analizując tę kwestię, Sato pisze o swoistym *rytmie uprzejmości*⁹, wskazując jednocześnie na to, że Ozu traktuje bohaterów jak własnych gości¹⁰. Mamy tu więc do czynienia z wycofaniem agresywnego podmiotu, jakim jest reżyser. Ozu bowiem nie narzuca tempa opowiadania, nie subiektywizuje go, nie wprowadza sądów wartościujących, ale właśnie dyskretnie pokazuje.

Jedną z centralnych kategorii światopoglądowych w twórczości Ozu jest akceptacja¹¹. To z nią właśnie wiąże się *statyczność świata*¹², odwzorowana w rytmie i tempie narracji. Nie istnieje zmaganie się ze światem, ale przepełniona poczuciem *mono-no-aware* zgoda. Nie można jej jednak kojarzyć z właściwą antycznym stoikom akceptacją tego, co przynosi życie. Wiaże się ona bowiem ściśle z obecną w filozofii zen kategorią *mu* (pustki, nicości)¹³, która jest synonimem pełnego otwarcia, idącego w parze ze skupieniem i wycofaniem własnego podmiotu.

Tak rozumianą pustkę, pozbawioną jakichkolwiek negatywnych konotacji, symbolizują w filmie puste przestrzenie (zarówno przed jakimś zdarzeniem, jak i po nim). Rytmizują one narrację, choć nie cechuje ich intensywność właściwa „przerywnikom narracyjnym” dominującym w kinie europejskim. Ich funkcją nie jest przyniesienie odpoczynku po procesie intensywnego percypowania obrazów, ale stworzenie prostej konstrukcji. Jak pisze Richie, jest ona budowana oszczędnością, prostotą gestu i absolutnym minimum słów¹⁴.

Zastosowanie schematu powtarzających się sekwencji posłużyło charakterystycznemu zrytmizowaniu filmu. Sekwencję otwiera ujęcie określane przez Tadao Sato jako *curtain shot*¹⁵. Po nim słyszymy dialog, który zazwyczaj pozostaje niedokończony, niedopowiedziany. Nigdy jednak nie jest przerywany, gwałtowny

w zakończeniu. Rozmowę zamyka ponowne *curtain shot*. Płynne przechodzenie od sekwencji do sekwencji tworzy specyficzny rytm. *Struktura sekwencyjna*¹⁶ prowadzi do *rytualizacji i redukcji formy*¹⁷. Jak we wspomnianym *cha-no-yu*, osiągnięte zostaje nie-myślenie, wygaszenie. Niespieszne tempo narracji odsłania – chciałoby się powiedzieć – rzeczy same w sobie. Intrygi *przestają przestaniać życie wszechświata*¹⁸. Przez swoisty rytuał następuje uwolnienie i transcendowanie poza samego siebie, a wreszcie dotknięcie i nienazywalne poznanie czasu, które nie polega na analizie czy nazwaniu, ale na bezpośrednim doznaniu.

Przeływ czasu w filmach Ozu uwalnia od konieczności prowadzenia analizy rozumiejącej, która nieodłącznie towarzyszy percypowaniu dzieł sztuki w kulturze europejskiej. Bock podkreślając, że znaczenie tak zwanych pustych ujęć (*curtain shots*, stosując określenie Sato) nie może być odbierane jak symboliczne w rozumieniu zachodnim, pisze o ich sensie *transcendentnym*¹⁹. Można więc twierdzić, że filmy Ozu cechuje rodzaj strukturalnej otwartości. Są wnikaniami w czystą, fizykalną postać zdarzeń, szczególnie zaś w ich czasowy wymiar. Ich formalne wyrafinowanie zachęca do refleksji nad tym, *czym właściwie jest ruch sam w sobie*²⁰. Nie chodzi tu jednak o zdarzenia we wzajemnie warunkującym się ciągu dynamicznym, ale o wnikięcie w ruch; raczej o wygaszenie i nie-myślenie, niż o wzniecanie bądź kojarzenie.

Swoistemu zrytmizowaniu filmów Ozu służy także nieruchomość kamery. Powtarzalność podobnych, zawsze starannie skomponowanych *perfekcyjnych martwych natur*²¹ buduje narrację, w której niewielka zmiana czy zachwianie znaczą wiele i wywołują – jak pisał Sato – *wrażenie świeżości*²². Ozu – jak podkreśla Richie – *pozwala pojąć cudownie prosty paradoks estetyczny: mniej zawsze znaczy więcej*²³.

Próby interpretacji filmów Ozu wymagają specjalnego podejścia do kwestii światopoglądu, który pozwala odpowiednio zhierarchizować otaczające nas zjawiska. Specyficzna struktura temporalna *Późnej jesieni*, brak akcji w rozumieniu zachodnim i specyficzny rytm filmu wynikają z odmiennego światopoglądu, z właściwego kulturze azjatyckiej pojmowania sensu istnienia i śmierci człowieka. Dlatego też sztuki, którą przenikają założenia filozofii zen, nie sposób odbierać z nastawieniem teleologicznym, z oczekiwaniem ciągu przyczyn i skutków. Kontemplowanie przemijania i refleksja nad istotą czasu w filmach Ozu wymagają więc przyjęcia przynajmniej podstawowych założeń zen.

W kontekście tego wywodu niezwykle istotne są rozpoczynające i kończące *Późną jesień* sceny przyjęć (pierwsze – po pogrzebie Miwy, męża Akiko; drugie – po ślubie jej córki Ayako). Obydwie uroczystości są znakami przemijania, które przypominają słowa zamykające *Koniec lata* (*Kohayagawa-ke no aki*). Wieśniacy patrzący na unoszący się z komina krematorium dym mówią, że świat jest dobrze urządzony wówczas, gdy starzy odchodzą, a na ich miejsce przychodzą młodzi. Podobną myśl można wyczytać również z ostatniej sceny filmu. Akiko zostaje w pustym mieszkaniu, delikatnie się uśmiecha. Ayako już z nią nie mieszka. Matka pozostała sama.

Akceptacja nie jest konformizmem, ale zrozumieniem istoty czasu – choć oczywiście nie wedle europejskich kategorii poznania. Akiko doświadcza przemijania, ale nie jest to nostalgiczne odczuwanie „rzeczy ostatnich”, związane zwykle z oczekiwaniem na rychłą śmierć. Samotność nie jest związana w jej

przypadku ani z radością, ani z cierpieniem. Akiko, rozmawiając z Ayako podczas poprzedzającej ślub wycieczki, mówi, że to ich ostatnia podróż we dwie. Jej słowom towarzyszy rozbłyskujące na ścianie światło porannego słońca odbitego w jeziorze i piosenka śpiewana przez dzieci. Ayako smutnieje, ale wyraz twarzy Akiko pozostaje niezmieniony. Czas przepływa, ale ona trwa w „tu i teraz”, żyje chwilą nieuwikłaną w to, co przeszłe i przyszłe. Pojmowanie czasu przez Akiko okazuje się tożsame z traktowaniem go przez Ozu. Uzasadniona wydaje się więc konkluzja, że właściwym bohaterem filmu jest czas „po prostu pokazany”.

MACIEJ JANICKI

¹ A. Bock, *Japanese Film Directors*, Kodansha International, Tokio 1990, s. 71.

² L. Micciche, *A propos Yasujiro Ozu*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie” 1984, nr 301-302, s. 15.

³ P. Schrader, *Ozu i zen*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 58.

⁴ M. Holthof, *Kino reakcyjne*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 73 i 76.

⁵ Tamże, s. 74 i 76.

⁶ Por. tamże, s. 78.

⁷ R. Barthes, *Japonia – sztuka życia, sztuka znaków*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 11.

⁸ L. Micciche, dz. cyt., s. 21.

⁹ T. Sato, *The Art of Yasujiro Ozu*, tłum. G. Iiri, „The Study of the History of the Cinema”, 7/1975, s. 88.

¹⁰ T. Sato, *The Art of Yasujiro Ozu*, „The Study of the History of the Cinema”, 6/1975, s. 94.

¹¹ Por. A. Bock, dz. cyt., s. 71 i 75.

¹² Tamże, s. 87.

¹³ Por. P. Schrader, dz. cyt., s. 75.

¹⁴ Por. D. Richie, *Japanese Movies*, Japan Travel Bureau, Tokio 1961, s. 61, 62, 100, 180-181.

¹⁵ T. Sato, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Kodansha International, Tokio 1982, s. 190.

¹⁶ A. Bock, dz. cyt., s. 83.

¹⁷ Tamże, s. 82.

¹⁸ M. Zeman, *Sztuka Zen w filmach Ozu*, tłum. I. Dembowski, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 46.

¹⁹ A. Bock, dz. cyt., s. 84.

²⁰ T. Sato, *Currents In Japanese Cinema*, dz. cyt., s. 192.

²¹ Tamże.

²² T. Sato, *The Art of Yasujiro Ozu*, „The Study of the History of the Cinema”, 4/1974, s. 85.

²³ D. Richie, *Prozaizm i prostota* (fragment książki *Ozu*, University of California Press, 1974), tłum. L. Niedzielski, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 32.