

STUDIA I ROZPRAWY

Film – media – scena muzyczna

Krzysztof Loska

Krzysztof Loska – dyrektor Instytutu Sztuk Audiowizualnych w Uniwersytecie Jagiellońskim, kierownik Katedry Teorii i Antropologii Filmu, zajmuje się filmem japońskim i kulturą współczesną, autor ponad stu publikacji naukowych, w tym jedenastu książek, m.in.: *Dziedzictwo McLuhana. Między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock – autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z Andrzejem Pitrussem), *Encyklopedia filmu science fiction* (2004), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013).

Mikio Naruse – o nowoczesności i kobietach

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2014.031>

Twórczość Mikio Naruse (1905–1969) nie była przedmiotem zachwytów zachodniej publiczności, nie spotkała się też ze szczególnym uznaniem ze strony krytyków, którzy widzieli w niej odbicie filmów Yasujirō Ozu¹. Niewątpliwie jednak w dorobku Naruse znajduje się szereg oryginalnych dzieł będących przykładem umiejętnego łączenia konwencji gatunkowych z autorskim podejściem do kina. Mimo że jego dramaty z życia prostych ludzi (*shomingeki*) nie wyróżniały się niepowtarzalnym stylem ani wyrafinowaną formą, to z pewnością pozwalały lepiej zrozumieć charakter kultury japońskiej i specyfikę tamtejszej kinematografii.

W filmach Naruse można dostrzec odzwierciedlenie zachodzących przemian obyczajowych i gospodarczych, odbicie ówczesnych problemów życia codziennego, a przede wszystkim analizę ideologicznych uwarunkowań procesu modernizacji oraz miejsca kobiety w nowoczesnym społeczeństwie. Większość jego najlepszych dzieł zawiera schematy gatunkowe melodramatu, gdyż to one pozwoliły na stworzenie pozycji podmiotowej dla widza kobiecego oraz przedstawienie krytycznego obrazu kraju w okresie rozpadu struktur patriarchalnych i tradycyjnego modelu rodziny.

Najnowsze badania filmoznawcze zrywają z popularnym przeświadczeniem, że „filmy kobiece” (*josei eiga*) są wyłącznie narzędziem eskapistycznej przyjemności dla społeczeństwa masowego. Okazuje się, że służyły nie tylko przenoszeniu dominującej ideologii, ale były również narzędziem krytycznym, odzwierciedlały pragnienie przyswojenia wzorców zachodnich przy równoczesnym zachowaniu tożsamości narodowej². Mitsuhiro Yoshimoto zadał zasadnicze w tym kontekście pytanie o to, w jaki sposób melodramat rozwiązuje fundamentalne sprzeczności japońskiego modernizmu oraz jak pokazuje konflikt między starym i nowym porządkiem?³ Nostalgiczna tęsknota za dawnymi wartościami zrównowa-

¹ Interesujące porównanie późnego okresu twórczości Yasujirō Ozu i Mikio Naruse można znaleźć w tekście J. Mellen *Late Ozu, Late Naruse*, „Film Quarterly” 2008, vol. 61, nr 4, s. 24–32.

² Wieloaspektową analizę japońskiego „kina kobiecego” przedstawiła Mitsuyo Wada-Marciano w *Imaging Modern Girls in the Japanese Woman's Film*, „Camera Obscura” 2005, vol. 20, nr 3, s. 15–55. W artykule tym autorka zwraca uwagę m.in. na związek melodramatów realizowanych przez wytwórnię Shōchiku i Tōhō z procesem modernizacji życia społecznego.

³ Por. Mitsuhiro Yoshimoto, *Melodrama, Postmodernism, and the Japanese Cinema*, [w:] *Melodrama and Asian Cinema*, red. W. Dissanayake, Cambridge 1993, s. 103–104.



**Młode małżeństwo z niemowlęciem
w Kasuga Taisha, Nara, grudzień 2012**
(fot. A. Bednarczyk)

żona jest najczęściej poprzez zwrócenie uwagi na korzyści wynikające z przeobrażeń społecznych.

Innym ważnym problemem, który powracał w wielu melodramatach, był dyskurs na temat tożsamości oraz wyłaniania się nowych wzorców podmiotowości kobiecej. Bohaterki filmów z lat 30. pojawiły się w nowych rolach – sekretarek, nauczycielek, ekspedientek, konduktorek (*basu gāru*), kelnerek – charakteryzowały się niezależnością oraz aktywnością w przestrzeni publicznej. Pojęcie *shokugyō fujin* przestało się odnosić wyłącznie do kobiet pracujących fizycznie, a zaczęło być kojarzone z procesem kształtowania osobowości (*shūjō*), czasem nawet z walką o godność i równouprawnienie⁴.

Podczas trwającej czterdzieści lat kariery artystycznej Mikio Naruse nakręcił blisko dziewięćdziesiąt filmów, z których zdecydowana większość zaliczana jest do dramatów współczesnych (*gendaiageki*). Mimo że z młodzieńczego okresu jego działalności w wytwórni Shōchiku (1930–1934) zachowało się niewiele utworów, to stanowią one niezwykle cenny materiał porównawczy, gdyż pozwalają na dostrzeżenie dominujących tendencji w kinematografii japońskiej⁵.

Pracuj wytrwale (*Koshiben ganbare*, 1931), pierwszy ze znanych filmów Naruse, zawiera charakterystyczne elementy stylu atelier Kamata, którym kierował wówczas Shirō Kido (1894–1977). Realistyczny obraz życia niższych warstw społecznych przedstawiony został w lekkiej tonacji, dzięki czemu sceny dramatyczne skonstrastowane są z burleskowymi gagami. Półgodzinna komedia nakręcona została w sposób potwierdzający młodzieńczą inwencję reżysera, pełno w niej zaskakujących efektów montażowych oraz nieoczekiwanych zbliżeń i ruchów kamery, nierzadko odchylonej od pionu, ustawionej pod nietypowym kątem. Ujęcia są krótkie i dynamiczne, odzwierciedlają bowiem naturę świata przedstawionego, który wydaje się chaotyczny i niestabilny. Nieciągłość czasoprzestrzenną pogłębiają również krótkie wstawki z przeszłości. Bohaterem jest akwizytor ubezpieczeniowy (Isamu Yamaguchi), ojciec wielodzietnej rodziny, który rywalizuje z kolegą z pracy o to, kto sprzeda polisę na życie zamożnej klientce. Dramatyczny zwrot akcji następuje w chwili, gdy jego syn zostaje potrącony przez samochód. Wszystko jednak kończy się dobrze, co potwierdza ostatnia sekwencja, w której widzimy rodziców przy łóżku dziecka. Bynajmniej nie fabuła decyduje o wartości tego dzieła, ale sposób prezentowania życia zwykłych ludzi, umiejętność uchwycenia ulotnego doświadczenia codzienności.

Wczesny film Naruse stanowi znakomite wprowadzenie do problematyki japońskiego modernizmu, gdyż to właśnie pojęcie „codzienności” (*nichi jōsei*) wydaje się kluczowe dla zrozumienia „nowoczesnego życia”, które jest płynne i ulega szybkim przemianom⁶. Ważną rolę odgrywa wielkomijska sceneria, w której toczy się akcja – zatłoczone ulice, nowe budynki, domy towarowe i samochody to symbole nowych czasów, a zarazem oznaki rozwoju gospodarczego. O konsumpcyjnym nastawieniu świadczą wszechobecne zabawki dziecięce będące motywem przewodnim w wielu niemych filmach Naruse – służą one jako alegoria

⁴ Więcej na ten temat pisze Barbara Sato w książce *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Durham 2003, s. 134–135.

⁵ Należy zaznaczyć, że większość filmów z okresu niemego zaginęła, dotyczy to również najwybitniejszych reżyserów tamtych czasów: Yasujiro Ozu i Kenjiego Mizoguchiego.

⁶ Pojęcie „codzienności” odgrywało niezwykle istotną rolę w japońskim dyskursie na temat modernizmu, o czym świadczą m.in. publikacje Juna Tasaki i Wajirō Kona. Wyczerpującą i wieloaspektową analizę toczących się w pierwszej połowie ubiegłego stulecia debat prezentuje Harry Harootunian w książce *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton 2000.

kapitalizmu towarowego i kultury materialnej społeczeństwa masowego⁷. Przestrzeń codzienności jest przestrzenią konsumpcyjną, jednak bohater – skromny pracownik biurowy (*sarariman*) – posiada zbyt ograniczone środki, by zaspokoić rozbudzone przez rynek potrzeby, choć jego życie podporządkowane jest logice większej wydajności.

W kolejnych zachowanych filmach – *Brak pokrewieństwa* (*Nasanu naka*, 1932), *Z dala od ciebie* (*Kimi to wakarete*, 1933) i *Codzienne sny* (*Yogoto no yume*, 1933) – japoński reżyser wprowadza najważniejsze tematy swej późniejszej twórczości: kobietę zmagającą się z przeciwnościami losu oraz parę małżeńską przeżywającą kryzys. W pierwszym z wymienionych tytułów pojawia się również jeden z najbardziej charakterystycznych schematów fabularnych kina lat 30., znany z filmów Yasujirō Ozu, Heinosuke Gosho i Kenjiego Mizoguchiego, mianowicie przeciwstawienie nowoczesnej dziewczyny (*modan gāru*) i tradycyjnej kobiety⁸. Tamae (Yoshiko Okada) jest popularną aktorką, która po latach kariery za oceanem wraca do kraju, by odzyskać porzucone niegdyś dziecko. Wychowaniem sześciolatniej dziewczynki zajmuje się teraz ojciec i jego żona Masako (Yukiko Tsukuba), jednak biologiczna matka przy pomocy brata – przedstawiciela miejscowego półświatka – porywa córeczkę. Opozycja dwóch wzorców kobiecości uwidacznia się w sposobie przedstawiania obu bohaterek. Jedna z nich mieszka w nowoczesnym apartamencie, jest atrakcyjna, elegancko ubrana, uczesana zgodnie z zachodnią modą, druga zaś nosi tradycyjne kimono, poświęca się dla dobra dziecka, nie ulega przelotnym kaprysom, potrafi bronić słusznych racji. „Kobieta staje się matką nie wtedy, kiedy rodzi dziecko, ale gdy je wychowuje” – mówi Masako w kluczowej scenie konfrontacji. Zgodnie z dominującą ideologią Tamae przegrywa rywalizację o uczucia dziecka i wraca do Ameryki, jednak nie zostaje całkowicie potępiona, gdyż zapisuje majątek córeczce, dzięki czemu jej przybrana rodzina nie będzie musiała się zmagać z finansowymi trudnościami.

Brak pokrewieństwa jest typowym dla japońskiej kinematografii melodramatem macierzyńskim, którego celem jest potwierdzenie zasady *ryōsai kenbo* („dobra żona i mądra matka”), ale wydarzenia rozgrywają się na tle przeobrażeń ekonomicznych i obyczajowych. Naruse rozpoczyna film od ujęć wielkiego miasta i ulicznego zgiełku, czyli ubocznych skutków urbanizacji. Wszystko to pokazuje w niezwykle atrakcyjny sposób, z wykorzystaniem ciętego montażu, zmiennych ustawień kamery, częstych jazd z panoramowaniem, dzięki którym może oddać dynamiczny charakter nowoczesnego życia. Sceny te są zestawione z obrazem prowincji, domu na przedmieściach, w którym mieszkają bohaterowie. Wiejska sceneria nie zapewnia jednak bezpieczeństwa, gdyż nowoczesność wdziera się ze wszystkich stron, zagrażając dotychczasowemu stylowi życia (metaforycznym przedstawieniem tego zagrożenia jest pędzący samochód, pod który wpada Masako).

Elementy melodramatu macierzyńskiego można znaleźć także w *Z dala od ciebie*, gdyż jedną z bohaterek jest starzejąca się gejsza Kikue (Mitsuko Yoshikawa), opiekuńcza i troskliwa, samotnie wychowująca dorastającego syna, który nie akceptuje sposobu, w jaki matka zarabia na życie. W pierwszych scenach Naruse wprowadza jeden z najbardziej charakterystycznych motywów kina japońskiego – cierpiącej kobiety, która poświęca się dla dobra

⁷ Wajirō Kon w swoim projekcie nowej nauki – „modernologii” (*kōgengaku*) – zajmował się właśnie analizą logiki towarowej, w swoich esejach pisał o modzie, jedzeniu i zabawkach. Por. H. Harootunian, op. cit., s. 179.

⁸ Na temat wizerunku nowoczesnej dziewczyny (*modan gāru*) w kontekście kultury okresu międzywojennego zob. K. Loska, *Proces przemian kulturowych i ich odzwierciedlenie w filmie*, [w:] idem, *Poetyka filmu japońskiego*, Kraków 2009, s. 53–84.

mężczyzny, chcąc zapewnić mu lepszą przyszłość. Jej syn jest przykładem zbuntowanego młodzieńca, który rzuca szkołę i przyłącza się do miejscowego gangu, by wśród rówieśników szukać akceptacji.

Ideologia macierzyństwa stała się w latach 30. i 40. jednym z fundamentów nacjonalistycznego porządku, który od kobiet wymagał nie tylko wzięcia odpowiedzialności za wychowanie młodego pokolenia, ale również ofiarności i podporządkowania się systemowi patriarchalnemu. *Z dala od ciebie* nie jest wyłącznie przykładem *haha mono* (opowieści o matkach), gdyż reżyser wprowadził wątek rodzącego się uczucia młodej gejszy Terugiku (Sumiko Mizukubo) do syna starszej koleżanki. Bohaterka pełni przy tym funkcję anioła opiekuńczego – jej zadaniem jest ocalenie młodego człowieka przed zgubnym wpływem przestępczego środowiska oraz uświadomienie mu, czym jest prawdziwa miłość macierzyńska.

Podobnie jak w pozostałych filmach niemych, i tym razem Naruse okazuje się mistrzem charakterystyki tła społecznego, gdyż jego uwaga nie skupia się wyłącznie na losie gejsz, ale na otaczającej ich rzeczywistości oraz wyznacznikach modernizacji, której symbolem są nowe wynalazki (m.in. gramofon i projektor kinowy). Sposób przedstawiania odzwierciedla proces przemian, stąd dynamiczny montaż oraz szybkie jazdy kamery, zwłaszcza w scenach o większym ładunku dramatycznym, natomiast emocje postaci ukazywane są zazwyczaj poprzez najazdy i zbliżenia.

Niewątpliwie najbardziej udanym dziełem z wczesnego okresu twórczości były *Codziennie sny*. W tym małym arcydziele reżyser dążył do „połączenia pierwiastków realistycznych, związanych z prezentacją życia codziennego, oraz wyobrażonych”, co osiągnął dzięki wyeksponowaniu napięcia między przestrzenią domową i miejską (związaną z przestępstwem)⁹. I znów bohaterką jest matka samotnie wychowująca kilkuletniego syna, która pracuje w barze jako kobieta do towarzystwa. Omitsu (Sumiko Kurishima) cieszy się niezależnością, jednak swoboda ma swoją cenę, gdyż wiąże się z niską pozycją społeczną i niepewnością, a nawet groźbą społecznego ostracyzmu z powodu wykonywanego zawodu. Kobiety w filmach Naruse nigdy się nie poddają, próbują przetrwać za wszelką cenę, są silniejsze od mężczyzn, o czym przekonuje wątek ojca dziecka. Mizuhara (Tatsuo Saitō) jest bezrobotnym nieudacznikiem, nie potrafi zapewnić utrzymania rodzinie, do której wrócił po dłuższej nieobecności, liczy jedynie na przebaczenie i wyrozumiałość. Dopiero wypadek syna – został potrącony przez samochód – zmusza go do aktywności. W akcie desperacji mąż dopuszcza się kradzieży. Ścigany przez policję, znajduje schronienie w domu, jednak żona przekonuje go, by oddał się w ręce policji. Zrozpaczony mężczyzna popełnia samobójstwo, uciekając od odpowiedzialności.

Reżyser w konsekwentny sposób przeciwstawia sferę prywatną i publiczną, dom Omitsu i portową dzielnicę Jokohamy, pełną barów i marynarzy szukających rozrywek. Wielkomiejska sceneria nie jest bezpiecznym schronieniem, pozbawiona jest też atrakcyjności tokijskiej Ginzy, która niejednokrotnie była scenerią filmów z lat 30. Wszystko jest bardziej mroczne, nie tylko dlatego, że akcja rozgrywa się w nocy, ale także za sprawą sposobu prezentacji wydarzeń fabularnych: poprzez wykorzystanie oświetlenia w niskim kluczu oraz kamery odchylonej od pionu, podkreślającej niepewność i zagrożenie. Elementy stylu służą wydobyciu dynamicznego charakteru akcji, toteż ujęcia są krótkie, czasem łączone równo-

⁹ M. Wada-Marciano, *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu 2008, s. 40.

legle (mistrzowskim przykładem montażu jest trwająca dwie minuty sekwencja finałowa złożona z 42 ujęć). Reżyser nie unika częstych zbliżeń dłoni, stóp czy przedmiotów codziennego użytku, nierzadko pokazuje je pod niezwykłym kątem, dezorientując w ten sposób widza. Posługuje się też ujęciami przejściowymi, tak charakterystycznymi dla Yasujirō Ozu, które jednak w jego filmach posiadają motywację fabularną¹⁰.

Naruse skupia się tym razem na negatywnych aspektach procesu modernizacji oraz skutkach kryzysu ekonomicznego. „Podobnie jak Ozu, postrzega nowoczesność jak rzekę lub pociąg, który nieuchronnie porusza się naprzód”¹¹. Życie ma swoje ciemne strony, ale należy zachować nadzieję – przekonuje Naruse w scenach zabaw dziecięcych – nawet jeśli przeszkody z pozoru wydają się nie do pokonania. Kobiety nie poddają się, wierzą w możliwość zmiany na lepsze, walczą o życie nawet w sytuacjach beznadziejnych.

Mniej pesymistyczny, choć równie gorzki obraz rzeczywistości przynosi *Ulica bez końca* (*Kagirinaki hodō*, 1934), ostatni z niemych filmów Naruse. Początkowe sceny przypominają „symfonię wielkiego miasta”, jako że na ekranie ukazuje się nowoczesna dzielnica, pełna eleganckich sklepów oraz restauracji będących miejscem spotkań mieszkańców stolicy. Tłum na ulicach i połyskujące neony są znakami nowych czasów. Bohaterkami są młode dziewczyny pracujące w jednym z barów przy głównej ulicy. Sugiko (Setsuko Shinobu) i Kesako (Chiyoko Katori) mieszkają razem. Obie są zakochane, mają narzeczonych, jednak w ich życiu zachodzi zmiana – pierwsza zostaje potrącona przez samochód (ten motyw fabularny pojawił się już w kilku wczesnych filmach), druga rozpoczyna karierę aktorską. Sugiko zaprzysiężnia się ze sprawcą wypadku, Hiroshim (Hikaru Yamanouchi), synem zamężnej rodziny o arystokratycznych korzeniach. Młodzi spędzają ze sobą coraz więcej czasu, chodzą do kina, wyjeżdżają na wycieczkę za miasto, w końcu postanawiają się pobrać. Bohaterka nie znajduje jednak szczęścia w małżeństwie, gdyż z powodu swego pochodzenia nie zostaje zaakceptowana przez rodzinę męża, który z kolei nie potrafi przeciwstawić się matce i siostrze. Ich życie zamienia się w koszmar, stopniowo oddalają się od siebie, Hiroshi wpada w alkoholizm, kobieta zaś postanawia opuścić jego dom. Jej przyjaciółka Kesako również nie potrafi odnaleźć się w roli gwiazdy filmowej, rozstaje się z chłopakiem z sąsiedztwa, ubogim artystą malarzem, ale w końcu rzuca karierę, wraca do dawnej pracy w barze i do porzuconego wcześniej narzeczonego.

Można stwierdzić, że *Ulica bez końca* najlepiej z niemych filmów Naruse wyraziła ambiwalentny stosunek reżysera do zachodzących przemian społecznych. Proces modernizacji ma swoje blaski i cienie – kobiety zyskują niezależność i swobodę w decydowaniu o własnym losie, wkraczają w przestrzeń publiczną, dokonują samodzielnych wyborów, ale nie zawsze przynosi im to szczęście. To mężczyźni okazują się słabą płcią, nie potrafią odnaleźć się w nowej rzeczywistości, zbyt łatwo przyjmują pozycję ofiary, niezdolni do pokonywania trudności. Wyraźnie widoczny jest kryzys tradycyjnych wartości i patriarchalnego modelu rodziny, a wraz z nim upadek męskiego autorytetu. Postaci silnej kobiety i słabego mężczyzny nie pojawiają się wyłącznie w twórczości Naruse, są bowiem typowe dla gatunku *shomingeki*, opowieści z życia niższych warstw społecznych, w których specjalizowała się wytwórnia Shōchiku¹². W wielkomijskiej scenerii rozgrywała się większość produkowa-

¹⁰ Na temat znaczenia ujęć przejściowych w twórczości Ozu zob. K. Loska, op. cit., s. 210–214.

¹¹ C. Russell, 'Overcoming Modernity': Gender and the Pathos of History in Japanese Film Melodrama, „Camera Obscura” 1995, vol. 10, nr 35, s. 83.

¹² D. Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton 1988, s. 43.

nych tam filmów, toteż obraz nocnego życia i rozrywek pojawiał się również u Yasujirō Ozu i Heinosuke Gosho, którzy dokumentowali codzienność, ukazywali konsekwencje kapitalizmu i skutki konsumpcyjnych postaw społeczeństwa. Wszyscy pracowali w atelier Kamata, nie unikali przy tym zdjęć plenerowych, gdyż ich fabuły miały być odzwierciedleniem nowoczesnego społeczeństwa i nowych sposobów postępowania.

Mitsuya Wada-Marciano zauważyła, że japońska kinematografia okresu międzywojennego skupiała się na dwóch aspektach procesu modernizacji – performatywnym i empirycznym. Pierwszy z nich wiązał się z przyswojeniem zachodnich wzorców, drugi zaś z nową konstrukcją przestrzeni, nie tylko miejskiej, ale również domowej¹³. Nierzadko ideologiczne przesłanie i polityczny wymiar opowieści *shomingeki* ukrywał się pod maską sentymentalnego melodramatu rodzinnego, jednak nie ma wątpliwości, że zasadniczym celem było odzwierciedlenie ambiwalentnego stosunku do nowoczesności poprzez zwrócenie uwagi na nowe sposoby kształtowanie się podmiotowości (*shutaisei ronsō*) oraz próby włączenia ich w dyskurs nacjonalistyczny, który sprzeciwiał się zjawisku modernizacji. Dlatego właśnie bohaterowie filmów przeżywają rozczarowanie, przekonują się, że rzeczywistość nie przyniosła zmian na lepsze, nadal bowiem panują nierówności klasowe. Nie dziwi więc obecność postawy nostalgicznej, będącej wyrazem tęsknoty za utraconą jednością doświadczenia. Różne oblicza nowoczesności oddają dwa japońskie słowa używane na określenie tego pojęcia: *kindaishugi* wskazuje na dwuznaczne konsekwencje europejskiego racjonalizmu oraz związanej z nim idei postępu, z kolei *modanizumu* podkreśla lekkość, swobodę i zmianę obyczajową. W tym drugim rozumieniu na pierwszy plan wysuwają się kwestie przyjemności konsumpcyjnej, pogoni za nowością i bezpośredniością doznań, a co za tym idzie nacisk na terażniejszość¹⁴.

W 1934 roku Mikio Naruse rozstał się z wytwórnią Shōchiku, gdyż jego wizja artystyczna nie spotkała się z uznaniem prezesa Shirō Kido, który uważał, że jego twórczość jest zbyt mroczna i pesymistyczna, jednak kilkuletnia praca w otoczeniu najwybitniejszych reżyserów tamtych czasów korzystnie wpłynęła na ukształtowanie jego stylu, który z jednej strony opierał się na stosowaniu klasycznych zasad montażu (akcja równoległa, wprowadzanie retrospekcji, cięcia na ruchu w kadrze itp.), z drugiej zaś na zachowaniu pewnej nieciągłości fabularnej, obecności elips czasowych i ujęć przejściowych oraz braku zgodności linii spojrzenia.

W 1935 roku Naruse nawiązał współpracę z wytwórnią P.C.L., która wskutek przekształceń własnościowych w dwa lata później połączyła się z Tōhō. Na szczególną uwagę zasługują jego pierwsze próby dźwiękowe. *Trzy siostry o dziewczęcych sercach* (*Otomegokoro sannin musume*, 1935) to adaptacja fragmentów głośnej powieści Yasunariego Kawabaty *Dziewczęta z Asakusy* (*Asakusa kurenaidan*), która mimo pewnych słabości i niedociągnięć fabularnych jest znakomitym przykładem dyskursu na temat nowoczesności. Akcja rozgrywa się w tokijskiej dzielnicy uciech, toteż od pierwszych ujęć oglądamy pejzaż wielkiego miasta: modnie ubrane kobiety przyglądające się wystawom sklepowym, bary i restauracje pełne gości, teatry i kabarety.

¹³ Por. Mitsuya Wada-Marciano, op.cit., s. 6.

¹⁴ Dwuznaczny charakter filmowego obrazu nowoczesności uchwycił Kenji Iwamoto w tekście *Modanizumu to nihon eiga*, [w:] *Nihon eiga to modanizumu 1920-1930*, red. K. Iwamoto, Tōkyō 1991, s. 6–11, cyt. za: M. Wada-Marciano, op. cit., s. 111.

Tytułowe bohaterki pracują w przemyśle rozrywkowym, są gejszami, a ich matka uczy śpiewu i gry na samisenie. Chieko (Ryūko Umezono), najmłodsza z siostr, jest typową *modan gāru*, atrakcyjną i niezależną, w butach na wysokim obcasie, nastawioną na konsumpcyjny styl życia (także w sferze erotycznej). Osome (Masako Tsutsumi) jest ucieleśnieniem tradycyjnych wartości, istotą szlachetną i gotową do poświęceń. Najstarsza z nich, Oren (Chikako Hosokawa), kilka miesięcy wcześniej odeszła z domu z ukochanym mężczyzną, jednak nie zaznała szczęścia w miłości. Jej historię reżyser przedstawia w szeregu retrospekcji, z których wyłania się obraz przestępczego półświatka, tak istotny w pierwowzorze literackim. Mroczne zaułki, podejrzane lokale, tancerki rewii i gangsterzy to zresztą charakterystyczne tło wielu powieści i filmów określanych mianem *ankokugai eiga* (opowieści z półświatka). Wprowadzenie ścieżki dźwiękowej i dialogów nie wpłynęło negatywnie na dotychczasowy styl japońskiego reżysera, montaż nadal jest dynamiczny, ujęcia krótkie, zaś scena rozbijana na szereg drobnych fragmentów, dzięki czemu wydarzenia pokazywane są z różnych punktów widzenia, zarówno w planach średnich, jak i częstych zbliżeniach. Nowością jest natomiast obecność narracji pozakadrowej (*voice-over*), subiektywnej (kilkakrotnie prowadzonej z perspektywy najmłodszej siostry) oraz rozbudowanych retrospekcji.

Na przykładzie *Trzech siostr o dziewczęcych sercach* można uchwycić naturę zachodzących wówczas przeobrażeń obyczajowych, gdyż reżyser pokazuje kobiety w nowych rolach społecznych, funkcjonujące poza systemem rodzinnym, samodzielne finansowo i aktywne seksualnie (co jest skutkiem procesu emancypacji), ale równocześnie żyjące w zawieszeniu między starym i nowym porządkiem, wciąż poddane mechanizmowi opresji, nieświadomie podtrzymujące stereotyp biernej i uległej istoty. Naruse, podobnie jak autor pierwowzoru literackiego, prezentuje złożony obraz współczesności, zauważa, że postępowi i racjonalizacji towarzyszy wyłanianie się nowej klasy próżniaczej (*yūkan kaikyū*) i drobnomieszczactwa, że modernizm nastawiony na konsumpcję posiada głównie wymiar hedonistyczny.

W tym samym 1935 roku Mikio Naruse nakręcił jeszcze jeden znaczący film, który przyniósł mu uznanie krytyków i publiczności. *Żono, bądź podobna róży* (*Tsuma yo bara no yo ni*) różni się nieco od wcześniejszych dokonań tego reżysera, przede wszystkim za sprawą wprowadzenia opozycji między miastem i wsią oraz przesłania wyrażającego przekonanie o potrzebie zachowania wartości rodzinnych. W pewnym sensie można więc mówić o rozpoczęciu dyskusji na temat „przewyciężenia modernizmu”, która odegrała istotną rolę na przełomie lat 40. i 30. Naruse nie wypowiadał się wszak jednoznacznie za odrzuceniem nowoczesności, podkreślał jedynie negatywne skutki oderwania się od przeszłości¹⁵.

Bohaterką jest młoda dziewczyna mieszkająca wraz z matką Etsuko (Tomoko Itō), miejscową poetką, w domu na przedmieściach. Kimiko (Sachiko Chiba) jest samodzielną, pracuje zawodowo, spotyka się z narzeczonym, jednak nie może pogodzić się z rozstaniem rodziców. Postanawia odwiedzić ojca, który przed laty opuścił dom i wyjechał z kochanką na wieś. Pretekstem wizyty jest chęć uzyskania jego zgody na małżeństwo. Już podczas pierwszej rozmowy córka przekonuje się, że starszy mężczyzna nie zasługuje na potępienie, ponieważ związał się z inną kobietą dlatego, że czuł się niezrozumiany i odrzucony. Nieoczekiwanie okazuje się, że to Oyuki (Yuriko Hanabusa), druga żona, jest ucieleśnieniem tradycyjnych wartości – opiekuńczości oraz gotowości do poświęcenia. Zderzenie miasta i wsi,

¹⁵ Na możliwość takiego odczytania filmu zwraca uwagę C. Russell w książce *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Durham 2008, s. 105.

nowoczesności i tradycji, łączy się z przeciwstawieniem dwóch typów osobowości: Etsuko jest kobietą myślącą wyłącznie o sobie, natomiast Oyuki – całkowicie wyzbytą egoizmu.

Ślepe naśladowanie zachodnich wzorców i przyspieszona modernizacja nie przynoszą pozytywnych rezultatów, o czym przekonuje ostatni z filmów nakręconych przez Naruse w 1935 roku. *Naznaczona* (*Uwasa no musume*, 1935) to opowieść o dwóch siostrach, nowoczesnej i swobodnej obyczajowo Kimiko (Ryūke Umezono) oraz konserwatywnej Kunie (Sachiko Chiba). Zgodnie z wzorcami japońskiego melodramatu młodsza siostra przechodzi przemianę, jednak zanim uświadomi sobie konsekwencje swojego postępowania doprowadzi rodzinę na skraj przepaści.

W drugiej połowie lat 30. znaczący wpływ na charakter produkcji filmowej wywarł rodzący się nacjonalizm, wraz z którym pojawiło się krytyczne spojrzenie na proces modernizacji oraz związane z nim indywidualistyczne i hedonistyczne postawy młodego pokolenia. Nowa wizja społeczeństwa kazała położyć większy nacisk na kwestie tożsamości zbiorowej oraz związek z przeszłością. Chodziło o stworzenie „kina narodowego” (*kokumin eiga*), którego zadaniem byłoby oczyszczenie japońskiego ducha z negatywnych wpływów zachodnich, widocznych zarówno na poziomie treści, stylu, jak i sposobu produkcji. Twórczość filmowa stała się dyskursem uprawomocniającym państwową ideologię, a zarazem narzędziem pozwalającym na wytworzenie poczucia jedności i więzi grupowej. Władze dostrzegły dydaktyczny potencjał tkwiący w kulturze masowej, możliwość dotarcia do szerokiego grona odbiorców z wyraźnym przesłaniem określającym postawy, cele i wzorce do naśladowania.

W latach 1938–1945 Mikio Naruse wyreżyserował trzynaście filmów, które wpisywały się w model kina narodowego, zawierały bowiem dydaktyczne przesłanie wyrażające niechęć wobec nadmiernego indywidualizmu i pogoni za osobistym szczęściem. Z tego okresu pochodzą typowo propagandowe agitki, jak *Księżyc nad Szanghajem* (*Shanghai no tsuki*, 1941) i *Dopóki nie zwyciężymy* (*Shōri no hi made*, 1945), które po wojnie zostały zniszczone przez amerykańskie władze okupacyjne. Spośród zachowanych filmów najczęściej jest opowieści z życia artystów: *Tsuruhachi i Tsurujirō* (*Tsuruhachi to Tsurujirō*, 1938) to historia pary śpiewaków, *Wędrowni aktorzy* (*Tabi yakusha*, 1940) – komedia o prowincjonalnym zespole kabuki, zaś *Pieśń lampionów* (*Uta andon*, 1943) rozgrywa się w środowisku aktorów teatru *nō*. Wybór tematów nie był przypadkowy, jako że obok dramatów wojennych to właśnie filmy poświęcone tradycyjnym sztukom (*geidōmono*) były szczególnie cenione przez rząd cesarski¹⁶. W zgodnej opinii krytyków tylko jeden film zasługuje na zainteresowanie, *Konduktorka Hideko* (*Hideko no shashōsan*, 1941) z debiutującą u Naruse młodzieńką Hideko Takamine (1924–2010), późniejszą gwiazdą jego najlepszych dzieł. Młoda aktorka wcieliła się w postać pracownicy firmy przewozowej, która postanowiła uprzyjemnić pasażerom autobusu podróże opowieściami o historii regionu.

Po zakończeniu wojny polityka władz tokijskich uległa radykalnej zmianie. Zamiast wizji nieograniczonego podboju zaproponowano hasła pacyfistyczne, głoszące pokój, pochwałę demokracji i równouprawnienia, co znalazło odbicie w realizowanych wówczas filmach o charakterze rozrachunkowym, jednoznacznie potępiających militarizm poprzed-

¹⁶ Przekonuje o tym twórczość najwybitniejszego reżysera tamtych czasów, Kenjiego Mizoguchiego, który w latach 1939–1945 zrealizował kilka filmów *geidōmono*: *Opowieść o późnej chryzantemie* (*Zangiku monogatari*, 1939), *Życie aktora* (*Geidō ichidai otoko*, 1941), *Trzy pokolenia rodu Danjurō* (*Danjurō sandai*, 1944).

niej epoki¹⁷. Mikio Naruse również próbował się przystosować do nowej rzeczywistości, dlatego w jego powojennych utworach dominowały tematy uprzywilejowane ideologicznie, jak chociażby kwestia emancypacji. Kobiety pojawiły się w nowych rolach społecznych i zawodowych, które wcześniej były zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn: dziennikarki w *Spadkobiercach Tarō Urashimy* (*Urashima Tarō no kōei*, 1946), lekarki w *Białej bestii* (*Shiroi yajū*, 1950) i dyrektorki szkoły baletowej w *Tancerce* (*Maihime*, 1951). Spośród kilkunastu filmów zrealizowanych w czasie okupacji amerykańskiej (1945–1952) większość dotyczy procesu demokratyzacji, przemian społecznych i obyczajowych, korupcji politycznej oraz wyzysku proletariatu. Niektóre fabuły miały wyraźnie dydaktyczny charakter, co widać zwłaszcza w *Spadkobiercach Tarō Urashimy*, dlatego też reżyser niechętnie wracał do scenarii wykorzystywanej w utworach przedwojennych. Pomimo tych zastrzeżeń obraz wielkiego miasta, modnych dzielnic i mrocznych zaułków powrócił w *Ulicy gniewu* (*Ikari no machi*, 1950). Film rozpoczyna seria ujęć przedstawiających nocne życie stolicy, zatłoczonych ulic, połyskujących neonów, podejrzanych spelunek, w których młodociani przestępcy uprawiają hazard.

W drugiej połowie lat 40. realizacja filmów była utrudniona nie tylko ze względu na ingerencję cenzury oraz ograniczenia wynikające z konieczności dostosowania się do wymogów rządowych dotyczących treści i formy, ale również z powodu wielomiesięcznych strajków w wytwórni Tōhō, z którą był związany Mikio Naruse. W 1946 roku rozpoczęły się protesty działaczy związkowych domagających się podwyżek płac, co w konsekwencji doprowadziło do utworzenia nowej spółki produkcyjnej Shin-Tōhō, do której odeszła część najpopularniejszych aktorów (m.in. Denjirō Ōkōchi, Isuzu Yamada, Takako Irie)¹⁸. Strajki jednak nie ustały, co niekorzystnie odbiło się na liczbie realizowanych wówczas filmów. W tym czasie Mikio Naruse nawiązał współpracę z innymi wytwórniami: w Shin-Tōhō nakręcił *Raport w sprawie profesora Ishinaki* (*Ishinaka sensei gyōjōki*, 1950), zaś w Shōchiku *Wojnę róż* (*Bara gassen*, 1950).

Niewątpliwie złożona sytuacja ekonomiczna wpłynęła negatywnie na poziom artystyczny filmów Naruse, jednak z początkiem lat pięćdziesiątych rozpoczął się złoty okres w dziejach kinematografii japońskiej, wraz z nim seria wybitnych dzieł tego reżysera, spośród których na wyróżnienie zasługują adaptacje powieści Fumiko Hayashi (1903–1951), bodaj najwybitniejszej przedstawicielki literatury kobiecej (*joryū bungaku*)¹⁹. W jej utworach przewijały się tematy ważne również dla samego reżysera: problem stosunków małżeńskich, rozpadu rodziny, podmiotowości kobiecej, wolnej woli oraz poszukiwania niezależności w społeczeństwie patriarchalnym. We wczesnych powieściach pisanych na początku lat trzydziestych, jej bohaterowie mieli nadzieję na zmianę, wierzyli w przyszłość, ale w późniejszych ich postawa wyrażała powolną rezygnację i zniechęcenie, pogodzenie się z losem i beznadziejnym położeniem, którego nie potrafili zmienić, stąd mroczna i pesymistyczna tonacja ostatnich utworów²⁰.

¹⁷ Temat rozrachunkowy widać w najgłośniejszych produkcjach powojennych: *Nie żałujcie naszej młodości* (*Waga seishun ni kuinashi*, 1946, reż. Akira Kurosawa), *Świt w domu Ōsone* (*Ōsoneke no asa*, 1946, reż. Keisuke Kinoshita), *Bal w domu Anjō* (*Anjōke no butokai*, 1947, reż. Kōzaburō Yoshimura).

¹⁸ Wytwórnia Shin-Tōhō rozpoczęła działalność w marcu 1947, pierwszą jej produkcją był film *Tysiąc i jedna noc* (*Tōhō sen'ichiya*), wyreżyserowany przez debiutującego Kona Ichikawę.

¹⁹ Charakterystyka adaptacji prozy Fumiko Hayashi pojawiła się w mojej książce *Poetyka filmu japońskiego*, s. 110–115.

²⁰ Por. S. Fessler, *Wandering Heart: The Work and Method of Hayashi Fumiko*, New York 1998, s. XIV.

W *Jadle* (*Meshi*, 1951), pierwszej z sześciu ekranizacji prozy Hayashi, Naruse zmienił nie tylko zakończenie, pragnął bowiem podkreślić wartość małżeństwa jako instytucji społecznej, ale także relacje między bohaterami, wysuwając na pierwszy plan postać żony o imieniu Michiyo (Setsuko Hara)²¹. To z jej perspektywy patrzymy na rzeczywistość i oceniamy wydarzenia, co wynika z przyjętej przez reżysera strategii przedstawiania, w której początkowo dominuje *voice-over*, będący filmowym odpowiednikiem pierwszoosobowej narracji. Życie małżeńskie składa się z drobnych szczegółów, spożywanych wspólnie posiłków, krótkich rozmów wieczorem i o poranku, podkreślających monotonię codzienności. Stały porządek dnia narusza przybycie siostrzenicy, Satoko (Yukiko Shimazaki), nowoczesnej dziewczyny, która subtelnie flirtuje z wujkiem Hatsunosuke (Ken Uehara), co tylko pogłębia kryzys małżeński Okamotoów. Żona zamierza opuścić męża, wcześniej jednak odwiedza rodzinę w Tokio, gdzie spotyka przyjaciela z młodości. Film kończy monolog wewnętrzny, w którym bohaterka zastanawia się nad pragnieniem powrotu do domu oraz możliwością znalezienia szczęścia rodzinnego. Czy jednak pogodzenie małżonków można potraktować jako wariant *happy endu*, czy raczej – jak sugeruje Catherine Russell – jako wyraz rezygnacji kobiety, jej zgodę na podporządkowanie się? Naruse nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Wcześniejsze wydarzenia sugerowały raczej konieczność rozstania, ale przyszłość pozostaje otwarta²². Mimo obecności melodramatycznych schematów reżyser nie estetyzuje kobiecego cierpienia, skupia się raczej na szczegółach codziennego życia, podobnie jak czynił to w swych najlepszych filmach z początku lat 30.

Błyskawica (*Inazuma*, 1952) to opowieść o starszej kobiecie, która nie znalazła szczęścia w miłości, żyje w biedzie i wychowuje kilkoro dzieci, każde pochodzące ze związku z innym mężczyzną. Najstarszy syn jest typem nieudacznika, nienadającego się na głowę rodziny, podobnie jak najstarsza córka, której głównym pragnieniem jest znalezienie bogatego męża dla siostry i zdobycie majątku. Jedynie najmłodsza, Kiyoko (Hideko Takamine), szuka dla siebie miejsce w świecie, pracuje zawodowo (jest przewodniczką wycieczek autobusowych). Na niej spoczywa utrzymanie rodziny i to z jej punktu widzenia spoglądamy na świat przedstawiony, w którym nie ma miejsca na rozrywki, a radość jest czymś rzadkim. Nie zaskakuje odpowiedź matki na pytanie córki, czy była kiedykolwiek szczęśliwa w małżeństwie: „Szczęście jest pojęciem wymyślonym we współczesnym świecie”.

W kolejnym filmie, *Żona* (*Tsuma*, 1953), adaptacji *Piwnych oczu* (*Chairo no mae*), Naruse wraca do tematu rozpadu małżeństwa, ponownie posługuje się narracją perspektywiczną, wprowadza elementy monologu wewnętrznego w celu oddania uczuć bohaterki, jej przeżyć, stanów emocjonalnych i reakcji na zdradę męża, ale tym razem jej subiektywne spojrzenie zestawione jest z punktem widzenia mężczyzny. Oboje czują się nieszczęśliwi w związku, ona (Mieko Takamine) z powodu przywiązania do przestrzeni domowej, konieczności ciągłego sprzątanego i gotowania, on (Ken Uehara) ze względu na monotonną pracę biurową. Pogrążona w rozpacz bohaterka rozważa możliwość samobójstwa, ale w ostatniej scenie zastanawia się nad zasadniczym pytaniem tożsamościowym: „Co znaczy być kobietą i żoną?”, które pojawi się w tytule późniejszego o dekadę filmu *Jako żona i ko-*

²¹ Filmem tym Naruse rozpoczął też długoletnią współpracę z parą scenarzystów Sumie Tanaką i Toshirō Ide. Znakomitym wprowadzeniem w problematykę adaptacji filmowych utworów Fumiko Hayashi jest artykuł C. Russell, *From Women's Writing to Women's Films in 1950s Japan: Hayashi Fumiko and Naruse Mikio*, „Asian Journal of Communication” 2001, vol. 11, nr 2, s. 101–120.

²² Por. C. Russell, *The Cinema of Naruse Mikio*, s. 215.

bieta (*Suma toshite onna toshite*, 1961). Małżonkowie wracają do siebie, jednak wyłącznie z poczucia obowiązku, nie z miłości.

W *Późnych chryzantemach* (*Bangiku*, 1954), adaptacji trzech opowiadań Fumiko Hayashi (*Narcyz, Biała czapla, Późne chryzantemy*) połączonych w jedną całość, reżyser opowiada o kobietach w średnim wieku dokonujących rozrachunku z przeszłością, żyjących w domu gejsz, poza systemem rodzinnym. Tamae (Chikako Hosokawa) i Tomi (Yūko Mochizuki) mieszkają razem, wspierają się wzajemnie, wspólnie wychowują dzieci (jedna ma syna, druga córkę), Kin (Haruko Sugimura) próbuje zatrzymać czas i nadal uwodzi mężczyzn, tylko Nobu jest zamężna. Kobiety są niezależne, ale nie czują się szczęśliwe, gdyż życie gejsz nie jest bynajmniej pożądaną alternatywą dla tradycyjnego modelu rodziny. Mimo reform politycznych sytuacja kobiet w okresie powojennym nie zmieniła się zasadniczo – przekonuje Naruse – ich pozycję społeczną określa płeć, a jedynym czynnikiem wpływającym na poprawę losu są pieniądze, gdyż w świecie panuje zasada „albo jesz, albo zostajesz zjedzony”²³. Walka o przetrwanie toczy się zarówno na płaszczyźnie seksualnej, jak i ekonomicznej, bohaterki zaś muszą nauczyć się żyć w trudnych warunkach i pogodzić z samotnością. Opowiadania, podobnie jak ich adaptacja filmowa, skupiają się na kobiecym pożądaniu i potrzebie zachowania tożsamości, są przy tym polemiką z ideologią społeczeństwa patriarchalnego oraz rozprawą z macierzyńskim mitem „dobrej żony i mądrej matki”.

Najbardziej udaną ekranizacją prozy Hayashi są *Płynące obłoki* (*Ukigumo*, 1955), film o niespełnionych nadziejach, rozczarowaniu, romantycznej i nieszczęśliwej miłości, którą kończy śmierć kobiety. Powieść rozpoczyna się tuż po wojnie, od powrotu Yukiko (Hideko Takamine) z obozu przesiedleńczego. Z retrospekcji dowiadujemy się o jej pobycie w Indochinach i burzliwym romansie z żonatym mężczyzną, którego po latach spotyka ponownie, mając nadzieję na odrodzenie uczucia. Oboje żyją poza społeczeństwem, z jego zasadami i normami moralnymi – ona jest utrzymanką bogatych mężczyzn, on nieustannie zdradza żonę z kolejnymi kochankami. W końcu bohaterowie postanawiają zmienić coś w swym życiu, wyjeżdżają razem na odległą wyspę, gdzie Kenkichi (Masayuki Mori) znalazł pracę. Nie jest to jednak romantyczna podróż zakochanych w poszukiwaniu szczęścia, gdyż Yukiko rozchoruje się i umiera, natomiast jej ukochany, choć wolny, czuje się całkowicie zagubiony – jak płynący obłok pozbawiony celu.

Melodramatyczna historia przedstawiona została w nad wyraz mrocznej tonacji (dominują ujęcia w niskim kluczu), bo też niewiele jest radosnych chwil w życiu pary bohaterów. W ostatniej scenie widzimy płaczącego mężczyznę, błagającego kobietę o przebaczenie, jakby dopiero w chwili jej śmierci zrozumiał sens miłości i całkowitego oddania. W pierwowzorze literackim pesymistyczną wymowę całości, podkreślającą poczucie bezpowrotnej straty, łagodzi nostalgiczna perspektywa oraz epilog, z którego zrezygnował Naruse. Ważną rolę odgrywa płaszczyzna społeczna, gdyż autorka pragnęła ukazać mroczny obraz współczesności wynikający z poczucia rozczarowania, klęski oraz utraty dotychczasowych wartości, natomiast źródłem nostalgicznego spojrzenia był kontrast między powojenną rzeczywistością a kolonialną przeszłością, do której wspomnieniami wielokrotnie wracają bohaterowie²⁴.

²³ Idem, *Women's Stories in Post-War Japan: Naruse Mikio's Late Chrysanthemums*, [w:] *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. A. Phillips, J. Stringer, London, New York 2007, s. 131.

²⁴ Por. D. Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York 1998, s. 1145.

Dopiero w ostatnim okresie działalności artystycznej Naruse postanowił przenieść na ekran autobiograficzną powieść Hayashi *Kroniki włóczęgi* (*Hōrōki*, 1962), opublikowaną w odcinkach pod koniec lat 20. ubiegłego stulecia, ale później wielokrotnie uzupełnianą i poprawianą przez autorkę. Adaptacja filmowa nie należała do udanych, przede wszystkim ze względu na brak całościowej wizji artystycznej – eliptyczna narracja mająca w zamierzeniu oddać fragmentaryczny charakter utworu prowadzona była niekonsekwentnie, podobnie jak włączane sporadycznie monologi wewnętrzne bohaterki (niezbyt przekonująco odtwarzanej przez Hideko Takamine). Nie znaczy to, że powstało dzieło całkowicie chybione, gdyż – jak zauważa Catherine Russell – reżyserowi udało się uchwycić elementy kultury materialnej okresu międzywojennego, widoczne zwłaszcza w obrazie życia codziennego²⁵.

Powieści Hayashi nie opowiadają wyłącznie o niespełnionej miłości, ale także o kobietach wykazujących niezwykle upór i konsekwencję w dążeniu do celu, usiłujących odnaleźć się we współczesnym świecie (choć pojawiają się również takie, które rezygnują z walki, poddają się losowi). Miejscem, gdzie rozgrywa się akcja dramatów, jest dom, będący zarówno bezpiecznym schronieniem, jak i więzieniem, z którego kobiety próbują się wydostać, pułapką, w jaką schwyтали je mężczyźni. Pierwszoplanową rolę w filmach Naruse odgrywa artykulacja kobiecej podmiotowości w obrębie kultury wizualnej, która łączy się z mobilnością, możliwością opuszczenia przestrzeni domowej, działania w sferze publicznej²⁶. Przestrzeń narracyjna jest zakorzeniona w tradycyjnym realizmie psychologicznym, stąd obecność monologów wewnętrznych, ujęć z punktu widzenia postaci. W sposobie przedstawiania dominują krótkie ujęcia z nieruchomej kamery, wykorzystujące modułarną architekturę japońskiego wnętrza, z jego przesuwными drzwiami oraz parawanami.

W obszarze tematycznym wyznaczonym przez adaptację prozy Fumiko Hayashi sytuują się również inne filmy Naruse z lat 50., a zwłaszcza *Głos góry* (*Yama no oto*, 1954) powstały na podstawie powieści Yasunariego Kawabaty (1899–1972). Reżyser przesunął akcent z postaci starszego mężczyzny Shingo Ogaty (Sō Yamamura) na jego synową Kikuko (Setsuko Hara). Z kobiecej perspektywy opisuje postępujący rozpad rodziny, romans Shiuchiego (Ken Uehara), a przede wszystkim dwuznaczną więź bohaterki z teściem. To właśnie zrozumienia, poczucie bliskości i wspólnoty dusz brakuje Kikuko w związku z mężem. Powieść została napisana w charakterystycznym dla Kawabaty stylu, minimalistycznym i fragmentarycznym, a przez to pozwalającym na uchwycenie strumienia wydarzeń, z wykorzystaniem asocjacyjnej techniki ułatwiającej zestawianie ze sobą różnych obrazów, myśli i drobnych obserwacji (wszystko zaś zostało przefiltrowane przez świadomość głównego bohatera).

Mimo że narracja w powieści jest trzecioosobowa, to autor wyraźnie uprzywilejowuje punkt widzenia Shingo, do pewnego stopnia można nawet mówić o procesie przedstawiania wspomnień, próbach odtworzenia przeszłości, odzyskania utraconego czasu²⁷. W procesie adaptacji Naruse nie tylko zrezygnował ze strumienia świadomości oraz obszernych monologów starszego mężczyzny na temat piękna kobiecego ciała, lecz także z wielu pobocznych wątków i postaci, złagodził również erotyczny charakter prozy. Zamiast tego rozbudował rolę Kikuko, uczynił z niej wcielenie kobiecości i łagodności, ale też osoby niezdolnej do

²⁵ Por. C. Russell, *The Cinema of Naruse Mikio*, s. 366.

²⁶ C. Russell, *Too Close to Home: Naruse Mikio and Japanese Cinema of the 1950s*, [w:] *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, red. L. Krause, P. Petro, New Brunswick 2003, s. 110.

²⁷ Por. D. Washburn, *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*, New Haven 1995, s. 255–256.

przeciwstawienia się normom społecznym, co było poniekąd odbiciem ekranowego wizerunku Setsuko Hary stworzonego w filmach Yasujirō Ozu. Z powieści zachował natomiast swoisty estetyzm, postrzeganie świata poprzez pryzmat piękna japońskich ogrodów (co potwierdza przejmująca sekwencja finałowa w ogrodach Shinjuku), teatru *nō* i tradycyjnego wystroju domu.

W cieniu wielkich adaptacji pozostaje nakręcony w 1953 roku *Starszy brat, młodsza siostra* (*Ani imōto*), ekranizacja opowiadania Saiseia Murō (1889–1962). Film zrealizowany wyjątkowo dla wytwórni Daiei wydaje się bardziej optymistyczny w wymowie, ale równocześnie mniej powściągliwy w stosowaniu chwytów melodramatycznych. Zasadniczy temat, czyli rozpad więzi rodzinnych jako skutek powojennych przemian kulturowych, był charakterystyczny dla reżysera, jednak tym razem sięgnął on do zużytej nieco formuły *shomingeki*, akcję osadził na prowincji oraz wykorzystał przeciwstawienia dwóch wzorców kobiecości. San (Yoshiko Kuga) jest posłuszną córką, uczciwą i pracowitą, a jej siostra Mon (Machiko Kyō) wydaje się wcieleniem kobiety upadłej, zepsutej przez wielkomięskie obyczaje. Ich matka, Riki (Kimiko Urabe), nie jest bynajmniej typem posłusznej żony, nie nosi też tradycyjnego kimona, ale samodzielnie prowadzi lokalną jadalnię. W rodzinie są jeszcze dwaj mężczyźni: rozczarowany życiem i nieszczęśliwy ojciec (Reizaburō Yamamoto) oraz wiecznie skłócony z nim syn (Masayuki Mori). Mimo że Naruse skupia się na problemach życia codziennego, to jednak konsekwentnie zmierza do pocieszającego przesłania, potwierdzenia wartości rodzinnych i odbudowania utraconych więzi²⁸.

W filmach nakręconych pod koniec lat 50. Naruse nie wprowadza nowości stylistycznych ani tematycznych. *Niespodziewany deszcz* (*Shūu*, 1956) przynosi mroczną opowieść o kłopotach małżeńskich bezdzietnej pary (Setsuko Hara i Shūji Sano), która jest coraz bardziej sobą znudzona. Zrealizowane w tym samym roku *Serce żony* (*Tsuma no kokoro*) może posłużyć jako przykład tego, co niechętni reżyserowi krytycy nazywają „filmem pozbawionym akcji” (i to pomimo udziału dwojga znakomitych aktorów, Toshirō Mifune i Hideko Takamine). Najbardziej udanym dziełem z tego okresu jest *Przypływ* (*Nagareru*, 1956), adaptacja wielowątkowej powieści Ayi Kōdy (1904–1990), której akcja rozgrywa się w domu gejsz, choć głównym tematem nie jest pożądanie, ale – podobnie jak w *Późnych chryzantemach* – pieniądze. Tytuł znakomicie oddaje charakter filmowej narracji, która przypomina swobodnie płynący strumień, gdyż postacie pojawiają się i znikają, wychodząc z herbaciarni prowadzonej przez Tsutayako (Isuzu Yamada) i jej córkę Katsuyo (Hideko Takamine).

Kolejne dzieła wpisują się w nurt kina kobiecego (*josei eiga*), z postaciami zdecydowanych i silnych bohaterek, jak pełna energii Oshima (Hideko Takamine) w *Nieokielzanej* (*Arakure*, 1957) lub zmagająca się z przeciwnościami losu i niekochanym mężem Kiyoko (Setsuko Hara) w *Anzukko* (1958), a wreszcie Yae (Chikage Awashima), walcząca o równouprawnienie kobiet w *Letnich chmurach* (*Iwashigumo*, 1958). Do najbardziej złożonych psychologicznie postaci należy z pewnością bohaterka *Kobiety na schodach* (*Onna ga kaidan o agaru toki*, 1960). Keiko (Hideko Takamine) jest wdową, prowadzi modny bar w rozrywkowej dzielnicy Tokio, w czym pomaga jej Komatsu (Tatsuya Nakadai). Zмага się jednak z trudnościami finansowymi oraz poczuciem przemijalności czasu. Naruse w mistrzowski

²⁸ Powyższe odczytanie finałowych scen filmu proponuje Keiko McDonald w teście *Living the Postwar Life: Naruse's Older Rother, Younger Sister* (1953), [w:] eadem, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Films*, Armonk 2000, s. 234.

sposób uchwycił zmieniającą się rzeczywistość, obraz „ulotnego świata” zestawił z oznakami nowoczesności – muzyką jazzową, kosmopolityczną atmosferą i zachodnią modą. W płaszczyźnie wizualnej można zauważyć wyraźne nawiązania do poetyki *film noir*, poprzez obecność światłocienia, kontrastów oraz narracji *voice-over*, którą reżyser posłużył się w sposób umiarkowany, od czasu do czasu oddając głos swej bohaterce. Na uwagę zasługują również drugi z filmów nakręconych w 1960 roku, *Córki, żony i matka* (*Musume tsuma haha*), będący znakomitym przykładem melodramatu rodzinnego, opowieści o rozpadzie więzi międzyludzkich i pożegnaniu z tradycyjnymi wartościami (z kreacjami Setsuko Hary, Hideko Takamine, Kena Uehary i Tatsuyi Nakadaia).

W latach 60. Mikio Naruse należał do ostatnich aktywnych zawodowo – obok Heinosuke Goshō – wielkich mistrzów *shomingeki*, którzy kariery rozpoczęli jeszcze w czasach kina niemego. Mimo że opinie krytyków o jego późnej twórczości nie były zbyt pochlebne, to jednak trudno nie podziwiać konsekwencji tematycznej oraz spójności wizji artystycznej. Niewątpliwie styl jego filmów był już wówczas staroświecki, reżyser zrezygnował bowiem z dynamicznego montażu oraz nieoczekiwanych zbliżeń i przyjął rozwiązania charakterystyczne dla klasycznego kina hollywoodzkiego. Szczególnie uprzywilejowane miejsce nadal zajmowała problematyka kobieca, o czym przekonują tytuły kolejnych melodramatów: *Jako żona i kobieta* (*Tsuma toshite onna toshite*, 1961), *Miejsce kobiety* (*Onna no za*, 1962), *Historia kobiety* (*Onna no rekishi*, 1962).

W odmiennej tonacji utrzymany jest film *Obcy w kobiecie* (*Onna no naka ni iru tanin*, 1966), adaptacja mało znanej powieści angielskiego pisarza syryjskiego pochodzenia Edwarda Atiyah (1903–1964), zrealizowany w konwencji czarnego kryminału z postaciami *femme fatale* i dręczonego wyrzutami sumienia sympatycznego zbrodniarza. Struktura narracyjna oparta jest na łańcuchu retrospekcji, z których wyłaniają się wydarzenia poprzedzające chwilę zabójstwa, którego sprawcą był główny bohater, a ofiarą żona jego najlepszego przyjaciela, zmysłowa uwodzicielka, przywodząca mężczyzn do zguby. Film nie jest jednak typowym dreszczowcem, brak w nim bowiem napięcia, morderca zaś nie jest nawet podejrzewany o popełnienie zbrodni. Najciekawszym rozwiązaniem fabularnym jest wprowadzenie otwartego zakończenia, sugerującego możliwość odmiennego odczytania ze względu na niewiarygodność relacji przedstawionych we wspomnieniach.

Rozproszone chmury (*Midaregumo*, 1967), ostatnie dzieło Mikio Naruse, przypomina zestawienie ulubionych wątków i tematów pojawiających się we wcześniejszej twórczości tego reżysera, który po raz kolejny opowiada o kobiecie, jej niespełnionym uczuciu i stracie, której przyczyną był wypadek samochodowy (motyw obecny od najwcześniejszych filmów niemych). Mimo że wydarzenia rozgrywają się przede wszystkim w wiejskiej scenerii, to wszędzie widać konsekwencje zmian spowodowanych przyswojeniem nowoczesności, nie tylko w charakterze architektury, ale zwłaszcza w życiu codziennym. Może dlatego też przeważa tonacja nostalgiczna i melancholijna, wyrażająca tęsknotę za tym, co bezpowrotnie utracone, czego wizualnym symbolem był dom rodzinny bohaterki zamieniony na zajazd dla zamożnych gości odwiedzających malowniczo położone uzdrowisko w pobliżu jeziora Towada.

Niemal cała twórczość Mikio Naruse zanurzona jest w strukturach melodramatycznych, jednak fabuły jego filmów są pełne gorzkości i pozbawione sentymentalizmu, natomiast istotne w tym gatunku napięcie między postaciami nie jest pokazywane wprost, ale ukryte w drobnych gestach, ciszy i pozornie zwyczajnych czynnościach. Na pierwszy plan

wysuwa się problematyka kobieca oraz kwestia zachowania tożsamości w społeczeństwie patriarchalnym, toteż nawet zamężne bohaterki wydają się niezależne, choć zmuszone są do tego, by samodzielnie zmagać się z przeciwnościami losu, jako że mężczyźni nie stanowią dla nich żadnego oparcia. Wydarzenia fabularne rozgrywają się zazwyczaj na tle zmieniającej się rzeczywistości, dlatego też można w nich dostrzec etnograficzny opis nowoczesnego życia (*modan raifu*) oraz obraz kultury materialnej tamtych czasów. W późniejszych filmach widać również odbicie nastrojów społeczeństwa japońskiego ukształtowanego przez klęskę wojenną oraz okupację, która wpłynęła na psychikę męskich bohaterów, pozbawiając ich nadziei i zachęcając do przyjęcia postawy skrzywdzonej ofiary.

FILMOGRAFIA (filmy zachowane):

- Pracuj wytrwale* (*Koshiben ganbare*, 1931)
Z dala od ciebie (*Kimi to wakarete*, 1932)
Bez pokrewieństwa (*Nasanu naka*, 1932)
Codzienne sny (*Yogoto no yume*, 1933)
Ulica bez końca (*Kagirinaki hodō*, 1934)
Trzy siostry o dziewczęcych sercach (*Otomegokoro sannin musume*, 1935)
Aktorka i poeta (*Joyū to shijin*, 1935)
Żono, bądź podobna róży (*Tsuma yo bara no yo ni*, 1935)
Pięciu ludzi w cyrku (*Sākasu goningumi*, 1935)
Naznaczona (*Uwasa no musume*, 1935)
Tōchūken Kumoemon (1936)
Poranna droga wśród drzew (*Asa no namikimichi*, 1936)
Wspólna droga (*Kimi to iku michi*, 1936)
Kobiece smutki (*Nyonin aishū*, 1937)
Lawina (*Nadare*, 1937)
Wzloty i upadki (*Kafuku*, 1937)
Tsuruhachi i Tsurujirō (*Tsuruhachi to Tsurujirō*, 1938)
Cała rodzina pracuje (*Hataraku ikka*, 1939)
Szczerłość (*Magokoro*, 1939)
Wędrownicy aktorzy (*Tabi yakusha*, 1940)
Twarz z przeszłości (*Natsukashi no kao*, 1941)
Konduktorka Hideko (*Hideko no shashō-san*, 1941)
Matka nie umiera (*Haha wa shinazu*, 1942)
Pieśń lampionów (*Uta andon*, 1943)
Szczęśliwe życie (*Tanoshiki kana jinsei*, 1944)
Sztuka dramatu (*Shibaidō*, 1944)
Opowieść o łuczniku (*Sanjūsangendō tōshiya monogatari*, 1945)
Spadkobiercy Tarō Urashimy (*Urashima Tarō no kōei*, 1946)
Ty i ja (*Ore mo omae mo*, 1946)
Przebudzenie wiosny (*Haru no mezame*, 1947)
Zepsuta dziewczyna (*Furyō shōjo*, 1949)
Raport w sprawie profesora Ishinaki (*Ishinaka sensei gyōjōki*, 1950)
Biała bestia (*Shiroi yajū*, 1950)
Gniewna ulica (*Ikari no machi*, 1950)
Wojna róż (*Bara gassen*, 1950)
Tancerka (*Maihime*, 1951)
Jadło (*Meshi*, 1951)
Kosmetyki Ginza (*Ginza geshō*, 1951)

Okuni i Gohei (Okuni to Gohei, 1952)
Mateczka (Okāsan, 1952)
Błyskawica (Inazuma, 1952)
Mąż i żona (Fūfu, 1953)
Starszy brat, młodsza siostra (Ani imōto, 1953)
Głos góry (Yama no oto, 1954)
Ostatnie chryzantemy (Bangiku, 1954)
Płynące obłoki (Ukigumo, 1955)
Przyptyw (Nagareru, 1956)
Niespodziewany deszcz (Shūu, 1956)
Serce żony (Tsuma no kokoro, 1956)
Nieokielznana (Arakure, 1957)
Anzuko (1958)
Letnie chmury (Iwashigumo, 1958)
Kotan no kuchibue (1959)
Kobieta na schodach (Onna ga kaidan o agaru toki, 1960)
Córki, żony i matka (Musume tsuma haha, 1960)
Jako żona i kobieta (Tsuma toshite onna toshite, 1961),
Miejsce kobiety (Onna no za, 1962),
Historia kobiety (Onna no rekishi, 1962)
Kroniki włóczędzy (Hōrōki, 1962)
Obcy w kobiecie (Onna no naka ni iru tanin, 1966)
Rozproszone chmury (Midaregumo, 1967)