

RECENZJE



Krzysztof Gawlikowski

ZGŁĘBIANIE OBCEJ KULTURY

Aneta Pierzchała, *Obcość przewyciężona? Film japoński a kultura europejska*, red. naukowa Beata Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2005, 213 str.

Jest to – bez wątpienia – jedna z najwybitniejszych polskich prac o Azji Wschodniej lat ostatnich, o rzadko u nas analizowanych kwestiach głębokich różnic kulturowych w sferze duchowej w stosunku do cywilizacji zachodniej. Aneta Pierzchała uzyskała doktorat z dziedziny filmoznawstwa, jest współautorką dwu książek o filmie (*Szukając von Triera*, Kraków 2000; *Autorzy kina europejskiego II*, Kraków 2005) i autorką studiów, esejów i artykułów – w tym także prasowych – o sztuce, filmie i kulturze Japonii.

Książka tu omawiana bliższa jest formie eseju, niż rozprawy naukowej, chociaż stosuje przypisy, niekiedy bardzo obszerne, z precyzyjnie podanymi źródłami itd. To umożliwia Autorce dość swobodną wypowiedź, prezentację skojarzeń i odczuć, posługiwanie się metaforami, powracanie wielokrotnie do tych samych spraw w różnych kontekstach. Wspomnijmy, że i opracowanie graficzne jest wysmakowane, sporo czarno-białych fotografii ukazujących omawiane filmy i współtworzących zarazem atmosferę dzieła. Książka omawia bowiem specyfikę i odmienności kulturowe Japonii współczesnej na materiale wybranych dzieł filmowych.

W dość obszernym *Wstępie* (str. 11–33) Autorka nie tylko uzasadnia swoje wybory analizowanych dzieł filmowych, ale i przedstawia problem „obcego” w cywilizacji zachodniej oraz sygnalizuje niektóre z odmienności japońskich sprawiające kłopot Europejczykom. Przypomina tu dwie strategie wobec „obcości”, w ujęciu Claude Lévi-Straussa: *antropofagiczną* – „pożerania obcych” i przeobrażania ich w substancję nieodróżnialną od własnej, i *antropoemiczną* – „wymiotowania obcych” – czyli ich odrzucania, wymazywania ze swej świadomości. Jako ilustrację pierwszej podaje turystyczne poszukiwanie nowych wrażeń, utrwalanie na fotografiach, czy ustawianie obcych artefaktów w swoim mieszkaniu jako „interesujących ozdób”. Takie „oswajanie obcości” nie wyklu-

cza – jej zdaniem – mocnych przeżyć i może przybierać formę podejścia estetyzującego. Zwraca ona uwagę, że nie tylko dotyczy to recepcji filmu japońskiego w Europie, ale może wręcz prowadzić do świadomego tworzenia dzieł do takiego odbioru przez twórców japońskich. A ja bym dodał, że obecnie, niemal na skalę masową, tworzą takie dzieła także artyści chińscy, i to z różnych dziedzin. Czasami są to dzieła nawet tak genialne, jak *Góra duszy* Gao Xingjiana, za którą dostał w 2000 r. nagrodę Nobla. Jeszcze inną formą tej strategii – jak pisze Autorka – może być agresja i dążenie do „wejścia w posiadanie”.

Natomiast wszystko, co wykracza poza folder biura podróży – jak pisze – budzi niepokój, racjonalizowany założeniem, że ma się do czynienia z czymś śmiesznym i w istocie gorszym. A ja bym dodał, że owe „gorsze” rzeczy mogą też chyba jeszcze częściej budzić przerażenie i potępienie jako przejawy „barbarzyństwa”. *Bo współczesny europejski i amerykański turysta (ale i widz filmowy, odbiorca dzieł sztuki, krytyk) często – jak dziewiętnastowieczny antropolog – swój dom traktuje jako jedynie prawomocny punkt odniesienia* (s. 23). Można dodać, że w sferze politycznej, którą Autorka się nie zajmuje, dochodzi nieraz obecnie na tym tle do prób narzucania przez mocarstwa Zachodu wszystkim ludom i kulturom świata ich wartości, systemów i norm jako rzekomo jedynych uniwersalnych. Pierzchała słusznie jednak konkluduje, że zarówno zachwyty, jak i pogarda towarzyszące powierzchownemu zetknięciu z innością, podobnie jak jej odrzucanie oparte na przekonaniu, że „ostatecznie wszyscy są tacy sami” – fałszują obraz Obcego. Zwraca ona uwagę, że Japonia wciąż do pewnego stopnia pozostaje „obca”. *Jest wcieleniem Wschodu – tajemniczego, groźnego, ale i fascynującego...* Widać więc przy tym pewną ambiwalencję postaw zachodnich, w których fascynacji i podziwowi towarzyszy także pogarda i strach przed Obcymi, prowadzące do zamykania ich w swoistych gettach, jak to się dzieje z imigrantami w Europie, co także ona odnotowuje.

Autorka, odwołując się do pracy Zygmunta Baumana *Ponowoczesność jako źródło cierpienia* (Warszawa, 2000), przypomina skojarzenie opozycji brudne–czyste z opozycją obcy–swój, w rezultacie czego Obcy naruszający nasz porządek jest ucieleśnieniem „brudu”. Wspomnieć można, że jako pierwsi to kryterium – dla podkreślania swojej wyższości cywilizacyjnej w epoce kolonialnej – wprowadzili Brytyjczycy. Jak pisze Autorka, owa „ponowoczesność” dotyczy w istocie około 20 najbogatszych państw, od których w coraz większym stopniu zależna jest cała reszta świata, nie paląca się wciąż do przyjmowania ich koncepcji i norm, poza nielicznymi, bogatymi elitami, żyjącymi we wspólnym, międzynarodowym świecie. Zarazem dla „człowieka ponowoczesnego”, z jego „dryfującą tożsamością”, owi Obcy stają się swoistą kotwicą, potwierdzeniem, że istnieje jakieś spójne, stałe „Ja” (s. 29), dodajmy – z naszym „cywilizowanym My” w tle i obroną naszych „świętych wartości”. Jeśli owi Obcy je odrzucają i ich nie chcą, to tylko potwierdzają tym swą ciemnotę i barbarzyństwo, jakie My powinniśmy ucywilizować dla tryumfu tych wartości i dla naszego oraz ich dobra, nawet jeśli oni są tak ciemni i zepsuci, że tego nie rozumieją. Autorka ograniczając swe refleksje do sfery ducha i kultury, takich konkluzji oczywiście nie formułuje, tym bardziej, iż analizuje przecież Japonię, która jest wprawdzie „inna”, ale przynależy do naszego świata bogatych krajów wysoko rozwiniętych.

Autorka niektóre z odmienności Japonii sygnalizuje już we *Wstępie. Za* Kitaro Nishidą wskazuje, że w aspekcie metafizycznym Zachód różni się od Wschodu przyjmując

jąc za podstawę rzeczywistości *byt*, nie zaś *nicość* (czy może dokładniej – *pustkę* – K.G.), albo też „rzeczywistość jako formę” zamiast „rzeczywistości bez formy”. Sygnalizuje także za I. Kanią, iż w tradycji grecko-żydowskiej byt jest aprobowany jako dobry ład, podczas gdy w dalekim Oriencie jest albo poza sferą wartości, albo jest czymś złym, albo „bolesnym” – jak w buddyzmie. Wskazuje zatem, że głębokie różnice między odległymi kulturami mają swe podstawy w odmiennych paradygmatach przyjmowanych przez nie. Wyprowadza z tego nawet pewne wnioski praktyczne odnoszące się do sfery polityki (cytując innych badaczy). Np. Japończycy przyjmując hierarchiczny porządek w swoim społeczeństwie za „właściwy”, rzutuują go także na sferę międzynarodową. Obecnie uznają zatem przywódczą rolę Stanów Zjednoczonych, ale w przyszłości mogą podobnie podporządkowywać się Chinom, jeśli te odpowiednio urosną w siłę. Gdyż – jak zwraca uwagę – pojęcie lojalności odnosi się w Japonii do władzy i przeważającej siły.

Już ten przegląd problemów poruszanych we *Wstępie* ukazuje charakter i specyfikę pracy. Zawiera ona bardzo wiele znakomitych obserwacji, sugestii, czy uogólnień – często skądś wprawdzie zaczerpniętych – ale nie jest to zarzut, gdyż każda praca powinna opierać się na już zakumulowanej wiedzy. Często jednak są one trudne do zweryfikowania, czy udowodnienia, a nawet do precyzyjnego wyjaśnienia. W tym aspekcie Autorka zapożyczyła chyba dość zręcznie od Japończyków umiejętność poznawania i przekazu intuicyjnego, a nie tylko dyskursywno–logicznego. I prezentuje specyfikę Japonii trochę na sposób japoński, chociaż zastrzega skromnie, że analizuje ją będąc obciążona dziedzictwem swojej kultury, co uznaje za nieuniknione (s. 32). Nie całkiem zgodziłbym się z nią bowiem, że obiektywne przedstawianie spraw innej kultury jest zupełnie niemożliwe, i nie należy do tego nawet dążyć. Jest raczej trudne i prawie niemożliwe w pełni do osiagnięcia, ale chyba powinno wyznaczać kierunek starań badacza.

Sama książka dzieli się na trzy, nierówne objętościowo i pod względem znaczenia, części. Pierwsza, prezentująca najgłębsze analizy, poświęcona jest dwu filmom Yasujirō Ozu: *Tokijska opowieść* i *Dryfujące trzciny* (str. 35–85). Druga poświęcona jest adaptacji filmowej szekspirowskiego *Makbeta* przez Akira Kurosawę, u nas znanemu jako *Tron we krwi*, a w Japonii jako *Zamek Pajęczne Gniazdo* (str. 87–148). Pozostawia ona wszakże pewne uczucie niedosytu, choć właśnie ten materiał wydawał się wręcz idealnym dla międzykulturowych porównań. Trzecia wreszcie, objętościowo najmniejsza i chyba też najmniej dopracowana, dotyczy filmu *Ame agaru* – „Po deszczu”, według scenariusza Kurosawy zrealizowanego przez Takashi Koizumi, jego wieloletniego współpracownika (str. 149–185). Ten ostatni film jest stosunkowo nowy, z 1999 r., podczas gdy wcześniej omawiane dzieła pochodzą z lat 50. Książkę zamykają bardzo krótkie *Zakończenie*, robiące wrażenie nazbyt płytkiego po głębokich i błyskotliwych analizach (181–5) oraz szkieletowe portrety Akira Kurosawy i Yasujirō Ozu.

Prawie nie sposób zreferować jej analiz ze względu na ich bogactwo i wielostronność. W tej sytuacji warto może choćby zasygnalizować kilka zagadnień i obserwacji Autorki.

Jednym z wątków częściej przewijających się w tej książce jest odmienne ujmowanie jednostki. Na przykład – jak pisze – w filmach Ozu nie ma zbliżeń twarzy, natomiast gesty są notowane dokładnie, a nie aluzyjnie, jak w kinie zachodnim. Przypomnieć tu

można, że stoi za tym nie tylko ponad tysiącletnia tradycja konfucjańska, przywiązująca kluczowe znaczenie do etykiety, w tym gestów, ruchów, szczegółów przedmiotowych, gdyż nawet w religijności wschodnioazjatyckiej czołowe miejsce zajmują sztywne normy określonych działań (*ortopraksja*), zamiast tak ważnej dla Europejczyków wiary w dogmaty (*ortodoksja*). Ciało – jak wskazuje Autorka – nie pojawia się jako „maska duszy”, ale „by rozwijać się w przestrzeni samo dla siebie”. Bohaterowie znikają zawsze z kadru, jak fale, bo nie są punktem centralnym, ale tylko fragmentem świata, kawałkiem układanki. Dym, butelka na plaży, obłoki i człowiek są pełnoprawnymi bohaterami (str. 63–64).

Jest to bardzo celna obserwacja, ale odnosi się ona także do tradycyjnego chińskiego i japońskiego malarstwa, odzwierciedlającego przyjmowany w tamtej kulturze obraz świata, w którym człowiek jest tylko małym fragmencikiem. Jest taki obraz Wang Menga, jednego z najwybitniejszych malarzy epoki Yuan (1279–1368) zatytułowany „Pan X studiuje *Księgę przemian*”, ale obraz przedstawia skłębiony krajobraz górski, z gigantycznymi górami, skałami, lasami i rzeczką. Jest tam jedynie na polance chatka, przy której – pod zadaszeniem – widać zarys siedzącego człowieka przy stoliku z rozłożoną książką. Obraz przedstawia więc zarazem uniwersum będące przedmiotem jego studiów, objaśniane w tej sławnej księdze. Nie trzeba chyba przypominać, że pod takim tytułem za Zachodzie zobaczylibyśmy portret człowieka, może z kawałkiem krajobrazu widocznego przez jego okno.

Trafnie zwraca też uwagę Autorka, że mamy w twórczości Ozu do czynienia z inną niż w filmach zachodnich rzeczywistością, innym ujęciem czasu i jednostki – jako podmiotu nieodgraniczony od świata. Jednak Autorka jedynie sygnalizuje te kwestie, odwołując się do filozofii buddyzmu zen i japońskich utworów poetyckich *haiku*, bez sięgania do bogatej już przecież literatury naukowych analiz ujmowania czasu w Azji Wschodniej, jednostki, relacji człowieka z naturą itp. Konkluzja (s. 54), iż filmy Ozu pokazują jednocześnie trwanie i znikanie świata (wolałbym: nieustanne jego przemiany), odnosi się znowu do wschodnio-azjatyckiej tradycji pojmowania go jako nie „dany”, lecz zawsze stający się i przemijający.

Porównanie filmu *Tron we krwi* w wersji Kurosawy jako adaptacji filmowej dramatu Szekspira mogło dać bardzo ciekawe wnioski o różnicach obu kultur. Nie jestem jednak pewien, czy Autorka zdołała wyodrębnić najistotniejsze z nich, chociaż ma – oczywiście – rację, iż Makbet Kurosawy został przefiltrowany przez japońską tradycję filozoficzno-religijną (s. 90). Mogę się też zgodzić z nią, że jedną z kluczowych odmierności jest, także w tym filmie, inne ujmowanie jednostki – jako podmiotu. Makbet Kurosawy – jej zdaniem – nie jest świadom motywów swoich decyzji i staje się niejako marionetką w rękach Losu. Jego wybory, czyny i myśli są w istocie determinowane tylko przez strach. Już samo morderstwo księcia jest przedstawiane jako akcja obronna, gdyż japońska Lady Makbet mówi do swego męża: „musisz uderzyć pierwszy, jeśli chcesz żyć”. Pożądanie i strach to w tym filmie, jej zdaniem, dwie strony tej samej monety. A mamy tu też do czynienia z różnicami chrześcijańskiego i buddyjskiego pojmowania zła. Z tym wnioskiem ogólnym wypada się zgodzić, ale próby ich objaśnienia nie we wszystkim wydają się trafne (s. 100–101). Jej zdaniem, dla buddystów już sam byt jest zły, skażony cierpieniem, w związku z tym u Szekspira – Makbet świadomie wstępuje w zło, a u Kurosawy tkwi

w nim od samego początku. Szkoda, że nie zapoznała się choćby z książką C. Freda Alforda, *Think no Evil: Korean Values in the Era of Globalization*, Cornell University Press, 1999), gdzie znalazłaby o wiele głębsze analizy pojmowania zła w Azji Wschodniej. Wskazuje on tam słusznie, że jako „złe” traktuje się tam m.in. złamanie ustalonego porządku, czy rytuału, prowadzące do zakłócenia oczekiwań społecznych, czy „nieestetyczne”, nie ma zaś tam – według niego – „zła” jako stanu czy wręcz bytu metafizycznego, tak charakterystycznego dla Zachodu. Dość stereotypowe odwołania Autorki do buddyzmu są daleko niewystarczające.

Omawiając ten film Kurosawy, Autorka zwraca uwagę na uwikłanie jego Makbeta we własne ego i fałszywe ja, próby ocalenia urojonego wizerunku własnego, związanego z traktowaniem go przez otoczenie (Autorka tu mówi metaforycznie, acz nieco mgliście, o publiczności i lustrach). Podnosi też kwestię rozmycia granicy między tym, co jest wewnątrz i na zewnątrz podmiotu. „*Tron we krwi*” – jak pisze – *to przede wszystkim policzek dla współczesnego, zachodniego indywidualizmu, kultury pielęgnującej niepowtarzalność „ja” i bezkrytycznie apoteozującej wolną wolę i samą wolność* (s. 146). Makbeta Szekspira – jak konkluduje – dręczy świadomość własnego upadku, natomiast u Kurosawy żyje on jak w letargu, nieczuły i ślepy na swe zbrodnie. Poza te kwestie antropologiczne i filozoficzne w zasadzie tu nie wychodzi, pomijając kwestie polityki i mechanizmy władzy, tak istotne u Szekspira. Jedynym frapującym fragmentem z tej dziedziny jest opis wojny, nie jako zmagania ludzkich, lecz stan „chaosu i wrzasku” promieniujący z wnętrza człowieka na zewnątrz, prowadzący do zniszczenia. Zastępy wojska filmowane są przez Kurosawę – jak pisze – jak robactwo rozpełzające się po ziemi (s. 145).

Jej analizy *Ame agaru* pominię, choć dotyczą one ducha samurajskiego i postępów okcydentalizacji, gdyż wydały mi się mniej interesujące i nie tak głębokie.

Pośród słabości książki, prócz wymienionych powyżej, wspomniabym popadanie niekiedy w nazbyt poetycko-metaforyczny sposób opisu. Oto przykład: *Czas schwytny w pętlę jest wiecznością piekła, a uporczywa powtarzalność tych samych ruchów jest największym przekleństwem grzesznika* (str. 121–122). Jakże zweryfikować prawdziwość takiej tezy? Na ile sposobów można ją rozumieć!

W końcowym szkicu o Kurosawie znajdujemy tezy nie tylko sprzeczne z poprzedzającymi analizami jego twórczości, ale nawet grzeszące nadmiernym, chyba, europocentryzmem. Czytamy tam np.: *Postulat czynu, wynikający z wiary w przyrodzoną człowiekowi zdolność rozróżniania dobra i zła i znaczenie ludzkiej woli, na pewno w istotny sposób określa twórczość Kurosawy* (s. 190). Autorka przypisuje mu ujmowanie świata w ramach podstawowego paradygmatu chrześcijaństwa, jako żywo zupełnie obcego tradycji Azji Wschodniej. Podobnie grzeszą europocentryzmem uwagi o „nieistnieniu czasu”, czy „wychodzeniu poza czas” (str. 122–123) – dotyczą one czasu linearnie pojmowanego na Zachodzie, przypominającego wodę wpływającą w rzece, a nie „czasu pulsacyjnego”, jak falujące morze, czy jeszcze inaczej ujmowanego w Azji.

Czasami zdarzają się i potknięcia dosyć prozaiczne. Twierdzenie, iż motyw życia–snu wywodzi się z buddyzmu mahajany (s. 107), jest niesłuszne. Wywodzi się on w Azji Wschodniej z tradycji taoistycznej, ze starożytnej *Księgi Mistrza Zhuanga (Zhuangzi)*, przypisywanej Zhuang Zhou (IV-III w. p.n.e.), inspirującej klasyczną literaturę chińską i japońską, w tym także buddyjską. Czytamy tam, na przykład, jak mistrzowi śniło się, że był motylem, a potem już nie wiedział, czy jest człowiekiem śniącym o byciu motylem, czy motylem śniącym o życiu jako Mistrz Zhuang (rozd. II). *Toufu* z kolei to nie „purée z białej fasoli” (s. 54), lecz rodzaj miękkiego twarogu sojowego. Japonista pewnie znalazłby i inne potknięcia. Generalnie jednak trzeba przyznać, że Autorka po tym gruncie obcej dla niej kultury japońskiej porusza się nader sprawnie, a jej analizy są nader inspirujące, a dla czytelnika interesującego się Azją Wschodnią – bardzo pouczające.

