

- Krukowska H., 2002, *Wprowadzenie* w: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok.
- Ławski J., 2008, *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk.
- Ritz, G., 2009, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: J. Ławski, M. Sokołowski, *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, Białystok – Warszawa, s. 141–170.
- Sobolewski T., 2011, *Rozmowa z Wojtkiem Smarzkim*, reżyserem filmu *Róża*, <http://wyborcza.pl/1,75475,9770704,Rozmowa_z_Wojtkiem_Smarzkim_rezyserem_filmu_Roza_.html> [dostęp: 20.11.2015].
- Szpułak A., 2015, *Róża Wojciecha Smarzkowskiego – portret miłości kulturowo zakorzenionej*, „Images” vol. XVII, nr 26, s. 107–118.

Przeciw formalizmowi. Teshigahary Hiroshiego dialog z tradycjami i współczesnością sztuk wizualnych w kinie

MAREK BOCHNIARZ

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

PRZEMYSŁAW SZTAFIEJ

Faculty of Modern Languages and Literatures
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ABSTRACT. Bochniarz Marek, Sztafiej Przemysław, *Przeciw formalizmowi. Teshigahary Hiroshiego dialog z tradycjami i współczesnością sztuk wizualnych w kinie* [Against formalism. Teshigahara Hiroshi's dialogues with tradition and the present of visual cinematic art]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 273–279. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.20.

The authors examine Teshigahara Hiroshi's little-known early documentary films *Ikebana* and *Inochi*, as well as his later historical films *Rikyū* and *Gō-hime*. Their aim is to demonstrate how the director refers to the themes of art and the artist in the context of visual art and the work of his father, Teshigahara Sōfū.

KEYWORDS: Teshigahara Hiroshi, *Ikebana*, *Inochi*: *Sōfū no chōkoku*, *Rikyū*, *Gō-hime*

W istocie, Japończycy dzielą swoje filmy tak rygorystycznie jak okresy własnej historii czy poszczególne pory roku. [...] Jak wiele innych, te kategorie [*gendaigeki*, *jidaigeki*, *kengeki* – dop. M.B. i P.S.] są wyłącznie deskrypcyjne, a nie hierarchiczne; a przy tym o wiele szerzej stosowane zarówno przez krytyków, jak i publiczność, niż jakiegokolwiek podziały hierarchiczne (takie jak kino klasy B i mainstreamowe czy film artystyczny i filmiślo), które zdominowały nasz zachodni dyskurs filmowy. (Burch 1979, s. 151)

Te nowe hybrydy [...] są tymi, w których świadomie manifestuje się, bądź zniekształca użycie w nich

kategorii ‘dokumentu’, ‘dramatu’, ‘faktów’, ‘fikcji’ w takim stopniu, że widz nie jest już pewien, co w zasadzie ogląda. Raczej niż opierać się na jednoznacznych trybach konwencjonalnego dokumentu – prawdziwych ludziach w prawdziwych sytuacjach – w tekstach tych zwykle się stosować konwencje zaadaptowane – prawdziwi ludzie w rekonstrukcji, aktorzy grający prawdziwych ludzi w dokumentalnych rekonstrukcjach – aby wyrazić zamierzony punkt widzenia. (Ward 2005, s. 44–45)

Nazwisko Teshigahara w Europie oraz Ameryce kojarzone jest przede wszystkim z postacią

reżysera Teshigahary Hiroshiego[1], znacznie rzadziej jednak pojawiają się wzmianki na temat innych przedstawicieli rodu związanego głównie z ikebaną – układaniem kwiatów. Dziadek reżysera, Teshigahara Wafū, był twórcą własnej szkoły tej sztuki, którą przejął po nim jeden z jego synów (Ashton 1997, s. 33–34). Teshigahara Sōfū, najstarszy syn Wafū i ojciec Teshigahary Hiroshiego, zdecydował się niezależnie od Wafū utworzyć własny styl układania kwiatów – szkołę *sōgetsu* (Ashton 1997, s. 35; Tomoda 2012, s. 10, 21). Sōfū zapisał się w historii sztuki Japonii jako ceniony artysta okresu powojennego. Nie tylko zrewolucjonizował tradycyjne układanie kwiatów, zamieniając je w sztukę o charakterze awangardowym – między innymi poprzez łamanie pewnych utartych zasad, implementowanie elementów metalowych, kamiennych i drewnianych w formy przypominające rzeźby-instalacje – ale i wykorzystywał zasoby finansowe uzyskane z udzielania lekcji ikebany do promowania działalności twórców współczesnych (a także posiadał rozbudowaną sieć kontaktów towarzyskich z artystami z całego świata), zarówno z Japonii jak i zagranicą[2]. Ponadto często zajmował się również innymi dziedzinami sztuki – kaligrafią japońską, rzeźbą (wspomniane instalacje) i malarstwem.

Geneza filmów Teshigahary o sztuce

Postać ojca – artysty z jednej strony zajmującego się tradycyjną sztuką, a z drugiej otwartego na nowoczesne nurty i inspiracje – bez wątpienia wywarła znaczny wpływ na Teshigaharę Hiroshiego, co znajduje odzwierciedlenie w jego

[1] W artykule została zastosowana japońska kolejność podawania nazwisk, w której nazwisko poprzedza imię

[2] Wśród nich był między innymi Noguchi Isamu (Amerykanin japońskiego pochodzenia), Michel Tapié i Georges Mathieu. Tapié pomógł nawet zorganizować wystawę prac Sōfū w Stanach Zjednoczonych. W czasie wizyty w Europie Sōfū wraz z synem spotkali się z Salvadorem Dalím. Miejszem wielu różnych przedsięwzięć artystycznych było Centrum Sztuki Sōgetsu (Sōgetsu Ato Sentā). Więcej na temat działalności Centrum zob. Ashton 1997, s. 73–81.

własnej twórczości. Poza najbardziej znanymi ekranizacjami prozy Abe Kōbō, Hiroshi wyreżyserował również wiele filmów dokumentalnych oraz fabularnych, w których istotną rolę odgrywa postać artysty. Obok filmów poświęconych Antoniemu Gaudiemu, Jeanowi Tinguely'emu, Katsushice Hokusaiowi czy Sen no Rikyū, są to również dwa filmy na temat twórczości ojca reżysera – *Ikebana* z 1956 roku oraz *Inochi: Sōfū no chōkoku (Vita: Sculptures by Sofu)* z 1963 roku.

Pomimo znacznych różnic, począwszy od dziedzin sztuki, czasów tworzenia oraz kręgu kulturowego artystów, którym poświęcone są filmy, aż po kwestie przyporządkowania ich, takie jak przynależność do kina faktów bądź fikcji, gatunku (kostiumowe *jidaigeki*, biograficzny *biopic*), tematyka (filmy o artystach) czy czas ich powstania, zaskakuje zachodząca pomiędzy nimi zbieżność środków wyrazu, użytej w nich konstrukcji. Swoistym „spoiwem” łączącym wszystkie wymienione filmy na temat artystów jest postać Teshigahary Sōfū, który w obrazach pełni funkcję wzoru dobrego artysty – osoby przełamującej konwenanse, nieodrzucającej całkowicie wpływów tradycji ani też nowoczesnych nurtów, a raczej wykorzystującej wszystkie dostępne mu elementy, które uznaje za godne zastosowania. Teshigahara Hiroshi jako reżyser poszukiwał i przedstawiał w swoich filmach właśnie taki typ twórcy, jednocześnie starając się samemu przestrzegać tych samych zasad. Właśnie dlatego dla Teshigahary Hiroshiego nie miało znaczenia to, czy filmy, które tworzył, mogłyby zostać uznane przez odbiorcę za dokumentalne czy fabularne. Podobnie jak Sōfū w swojej twórczości, Hiroshi przełamywał konwencje, na przykład w kwestiach technicznych, i starał się osiągnąć swój własny cel – poszukując odpowiedzi na pytanie o to, jak można za pomocą filmu przedstawić proces powstawania sztuki.

Przenikanie się elementów fabuły i dokumentu w dziełach Hiroshiego na temat artystów wynika z jego poglądów dotyczących tworzenia filmów. Po debiucie związanym z wykupieniem praw do ukończenia realizacji wstrzymanego projektu, którego inicjatorem i autorem scenariusza był Takiguchi Shūzō, finalnej realizacji

i ukończeniu dokumentu *Hokusai* w 1953 roku (Tomoda 2012, s. 37–38), niemający wykształcenia kierunkowego ani doświadczenia w tworzeniu filmów Hiroshi dostał okazję współpracy ze znanym lewicowym dokumentalistą Kameiem Fumio jako drugi reżyser. Wkrótce uznał jednak, że sposób, w jaki większość japońskich dokumentalistów, a zwłaszcza tych o poglądach lewicowych jak Kamei, realizuje filmy, nie spełnia jego artystycznych oczekiwań. Według Teshigahary obrazy te były nadmiernie zideologizowane, przez co ukazywały wiele zjawisk w sposób stronniczy, nie uwzględniając sprzeczności, które były zauważalne w podejmowanych tematach [3]. Jednak dzięki współpracy z tym doświadczonym reżyserem Hiroshi miał okazję zrozumieć specyfikę związaną z realizacją dokumentów:

Pod kierunkiem pana Kameia miałem okazję robić filmy dokumentalne. Dzięki temu zrozumiałem, że mają one swoją dramaturgię i – innymi słowy – również są subiektywnym dziełem reżysera. (Tomoda 2012, s. 42)

Od pana Kameia nauczyłem się, na czym polega istota dokumentu i zarazem pojąłem, że w rzeczywistości podczas realizacji filmu nie wszystko przebiega zgodnie z pierwotnym planem. Dotyczy to zarówno scenariusza, jak i obsady. Czyli podobnie jak w przypadku filmu fabularnego [...]. Rzeczywiste ruchy aktorów, ich sposób mówienia, to, czy pogoda jest pochmurna, czy wietrzna, wszystko to staje się istotnymi problemami, z którymi trzeba się zmierzyć. W takiej sytuacji często zdarza się, że większość należy zmienić, a poprzednie plany wydają się kłamstwem. [...] Wiele prób i błędów jest czymś jak najbardziej oczywistym, więc podczas pracy nad filmem od samego początku najważniejsze są dla mnie dwie rzeczy: po pierwsze zasadniczy temat filmu, po drugie – efekt przypadkowości, czyli pojawiające się podczas tworzenia w praktyce nieprzewidziane zdarzenia i efekty uchwycone na taśmie filmowej. Filmy tworzę z myślą o obu tych czynnikach. (Tomoda 2012, s. 41–42)

Według Teshigahary filmy dokumentalne nie stanowią próby obiektywnego zaprezentowania jakiegoś zjawiska, a raczej – podobnie, jak produkcje fabularne – są subiektywnym dziełem danego reżysera, wyrażającym autorską wypowiedź. Dlatego w swoich filmach

o artystach nie podjął próby obiektywnego przedstawienia i podsumowania działalności bohaterów, poddania analizie stylu ich prac, czy poszczególnych dzieł. Dane biograficzne o charakterze encyklopedycznym są w większości przypadków nieobecne (jest to charakterystyczne zarówno w filmach o ojcu Teshigahary, jak i w dokumencie o Jeanie Tinguelym) lub pełnią tylko funkcje informacyjne, a ich wartość jest marginalizowana w kontekście rozważań na temat istoty sztuki i tego, jaki powinien być artysta (*Hokusai, Rikyū, Gō-hime*).

Reżyser preferuje w wymienionych filmach otwartą strukturę, prezentującą wybrany okres z twórczości artysty *in medias res*. W *Inochi* i dokumencie o Jeanie Tinguelym poznajemy wyłącznie kulisy powstawania pojedynczej wystawy. W ich kontekście wczesny film reżysera, *Ikebana*, zwłaszcza pod względem ekspozycji, jest najmniej zaskakujący. Pierwsza część poświęcona jest krótkiemu omówieniu specyfiki szkoły prowadzonej przez Sōfū i wprowadzeniu w perspektywę historyczną japońskiej sztuki układania kwiatów. Później jednak Teshigahara porzuca konwencje dokumentu o charakterze informacyjnym i skupia się na wystawie, nad przygotowaniem której pracował wówczas jego ojciec. Późniejsze filmy reżysera o artystach, na potrzeby realizacji których twórczo zaadaptował wzorzec kina kostiumowego *jidaigeki*, czyli *Rikyū* i *Gō-hime*, są pozbawione elementów objaśniającego kontekstu historycznego, a elipsy czasowe dodatkowo dezorientują odbiorcę. Brak klasycznej narracji, zastąpionej montażem nietypowych ujęć architektury, w którym istotną rolę odgrywają skojarzenia geometryczne, jest z kolei domeną *Gaudiego*.

We wszystkich filmach Teshigahary o artystach, niezależnie od tego, czy są to dokumenty, czy fabuły, centralną rolę odgrywają liczne sceny podkreślające akt kreacji. Zazwyczaj mają one formę bezpośrednią – w zbliżeniach ukazane zostają ręce w trakcie tworzenia dzieła sztuki

[3] Teshigahara był zwolennikiem teorii sprzeczności/kontrastów w sztuce, promowanej przez wpływowego awangardowego malarza japońskiego – Okamoto Tarō (Ashton 1997, s. 62–63).

(Ashton 1997, s. 60). Na przykład w *Hokusai*, w którym większość materiału składa się ze zbliżeń kamery na drzeworyty, uzupełnionych o narrację w formie głosu lektora z offu, pojawia się inscenizowana scena dotycząca produkcji drzeworytu. Kamera skupia się najpierw na rękach rzemieślnika, potem ukazana zostaje cała sylwetka twórcy, a na koniec zaprezentowane zostają etapy powstawania drzeworytu – nakładanie kolejnych warstw barwnika. Z kolei w *Gaudim* akt kreacji zostaje ukazany niebezpośrednio, w postaci prezentacji materiału archiwalnego z różnych etapów budowy kościoła Sagrada Familia, w tym zdjęć zrealizowanych przez Teshigaharę w czasie wizyty w Barcelonie pod koniec lat 50. (Ashton 1997, s. 70–71), oraz materiału zrealizowanego później, w kolejnej fazie prac, prawdopodobnie z okresu powstawania samego filmu dokumentalnego. Z uwagi na to, że Gaudi zmarł przed rozpoczęciem realizacji projektu, mamy do czynienia z aktem kreacji *post mortem*, bez obecności na placu budowy nadzorującego ją twórcy, którego sztuka trwa jednak dalej i jest „kontynuowana” przez jego następców – są to postaci budowniczych, oraz operowane przez nich dźwigi, również ujęte w kadrach.

Filmy dokumentalne o ojcu: *Ikebana* i *Inochi*

W napisach początkowych i pierwszych scenach barwnej *Ikebany* Teshigahara wprowadza w warstwie obrazu i muzyki napięcie pomiędzy tematem – tradycyjną sztuką układania kwiatów i miejsca, jakie w jej historii najnowszej zajmuje postać nowatora, czyli ojca artysty – a zastosowanymi awangardowymi środkami wyrazu. Żółte znaki *hiragany*, tworzące tytuł filmu, pojawiają się na ciemnym tle, na którym rytmicznie uginają się jasne linie, tworzące zmienne, geometryczne kompozycje. Tej minimalistycznej pod względem użytych rozwiązań animacji abstrakcyjnej towarzyszy ścieżka dźwiękowa, skomponowana przez Nagasawę Katsutosiego – przypominającą charakterem współczesne kompozycje wieloletniego współpracownika Teshigahary, Takemitsu Tōru,

eksperymentalnie łączącego w twórczości tradycję z nowoczesnością, a motywy orientalne z zachodnimi. Pierwsze dwa ujęcia – zawierające przejeżdżający pociąg i widok bloków (oba w perspektywie ukośnej) – są pozbawione niediegetycznej ścieżki dźwiękowej, a obecne na nich motywy kolejowo-industrialne mogą przywołać w pamięci japońskiego odbiorcy twórczość Ozu Yasujirō.

Filmy Ozu były częstym punktem odniesienia dla kolejnego pokolenia reżyserów, w tym i Teshigahary, który dwie dekady po *Ikebanie* zrealizował *Samā sorujā*. W obu odwołuje się do specyficznych kompozycji i kontrastów barwnych, preferowanych przez swego poprzednika – prostokątnych rytmów pól architektury, frontalnych ujęć kamery ustawionej na niskiej wysokości, ograniczenia się do kilku jasnych kolorów (najlepiej czerwieni), zestawionych ostro z tłem. Obsesyjnie powracające w twórczości Ozu pociągi są dla Teshigahary, jak i innego dokumentalisty – Adachiego Masao w *Alias seryjny morderca* (1969) – motywem wykorzystanym ironicznie. Na zasadzie kontrastu zostają wprowadzone w przestrzeń i tematy, jakimi Ozu, autor kameralnych dramatów rodzinnych, nigdy by się nie zainteresował – a więc drażliwych, ówczesnych kwestii społecznych czy politycznych.

W *Ikebanie* ujęcia pociągu i bloków funkcjonują podobnie jak w typowych strukturach filmów Ozu – jako swoiste przejścia pomiędzy scenami, informujące o charakterze miejsc, gdzie rozgrywa się akcja (tu są to między innymi szkoła i pracownia ojca). Nie rozdzielają jednak kolejnych etapów dramatu rodzinnego, a części dokumentu poświęconego złożonym relacjom, zachodzącym pomiędzy twórczością Sōfū a tradycją. Teshigahara zresztą nie porzuca elementów poetyki Ozu. W kolejnych scenach operuje wspomnianymi, silnymi kontrastami kolorystycznymi, lecz dodatkowo zderza je z muzyką Nagasawy, nie przypominającą pod względem instrumentacji i niepokojącego klimatu ilustrującej obraz pogodnej orkiestry z dzieł autora *Tokijskiej opowieści*. Sceny w konwencji kina realistycznego, dokumentu-

jące aktywność szkoły i historię *ikebany*, stopniowo ustępują ekspresjonistycznie oświetlonym, pozbawionym harmonii kompozycjom, ukazującym artystyczne działania Sōfū, który tradycyjną formę sztuki interpretuje na nowo i wzbogaca o elementy inspirowane industrializmem, aby jego dzieła mogły współistnieć z nowoczesną architekturą i jej pejzażem.

Stąd ojciec reżysera z funkcji pedagoga, uczącego podstaw *ikebany* członków szkoły, przedzierzga się w artystę awangardowego, a w warstwie słownego komentarza widz zostaje pouczony o nowych perspektywach tej formy sztuki, które realizuje Sōfū. Na tym etapie narracji elementy poklatkowej animacji wycinankowej Teshigahara decyduje się wprowadzić do samej diegezy. Rozwiązanie to podejmuje w scenie, w której jego ojciec siedzi plecami do kamery przed pustą bazą dla projektowanej kompozycji, a na czarnym tle pokoju pojawiają się elementy kolorowego wyciętego papieru, wielokrotnie przekomponowywane, czemu towarzyszy muzyka elektroniczna Nagasawy. W ten osobliwy sposób reżyser wizualizuje etap konceptualny dzieła sztuki. Aby podkreślić, że widz ma do czynienia z „rekonstrukcją” funkcjonowania wyobraźni Sōfū, a więc z tym, co nieprzystające do świata realnego, zostaje zaadaptowany do dokumentu inny rodzaj filmowy – film animowany.

Kolejne elementy zaburzające realizm przedstawienia dotyczą serii fotomontażów ujęć w plenerze, w których grupki ludzi zbierają się wokół baz dla posągów, a Teshigahara faktycznie umiejscowione tam figury zastępuje współczesnymi obiektami ojca, jeden z nich umieszczając nawet na szczycie gmachu parlamentu. Potem następują kolejne sceny zrealizowane w technice animacji poklatkowej, dające dalszy wgląd w to, jak ojciec reżysera pracuje koncepcyjnie nad swoimi dziełami. W finale akcja zostaje przeniesiona z galerii i domu ojca do lasu, a ostatecznie na brzeg morza. Kamera najeżdża na jedną z kamiennych rzeźb, oddającą formę zniekształconej czaszki, a w oczodole widok morza zostaje zastąpiony po chwili archiwalnym materiałem, przedstawiającym wybuch bomby atomowej (Tomoda 2012, s. 42–44).

W późniejszym, prawie w całości czarno-białym *Inochi*, Teshigahara skupia się już w całości nad powstawaniem jednej z wystaw ojca, a temu swoistemu *making-of* towarzyszą wypowiedzi Sōfū na temat jego sztuki i tego, co go fascynuje. Artysta jest pokazany podczas tworzenia czy nadzorowania instalacji rzeźb w przestrzeni galerii. Teshigahara pokazuje nawet transport obiektów przez ulice współczesnego miasta. W drugiej połowie *Inochi* w serii kolorowych ujęć, w większości statycznych, staje się drobiazgową dokumentacją detali form plastycznych. Jeden z obiektów – tak, jak to miało miejsce w finale *Ikebany* – zostaje przemieszczony nad morze, a zamiast bomby atomowej przez otwory obiektu można zobaczyć światło zachodzącego słońca. Na koniec Sōfū zostaje pokazany podczas dalszej pracy (nad kolejną wystawą?) – co z pierwszymi scenami filmu buduje kompozycyjną klamrę. Te dwa dokumenty można uznać za spójną całość, ilustrującą nigdy nieustający *work-in-progress* artysty.

Kino artystyczne wbrew *jidaigeki*: filozofia historii sztuki w *Rikyū* i *Gō-hime*

Noël Burch w przywołanym na początku artykułu cytacie dąży do tego, by różne aspekty kultury i rzeczywistości japońskiej – jak kino, historia, a nawet postrzeganie czasu – uznać za podlegające rygorom domniemanego, „japońskiego” ducha porządku. Systematyka, którą odnosi do podziałów na to, co w kinie historyczne (*jidaigeki*) i współczesne (*gendaiigeki*), nie była jednak nigdy tak sformalizowana, jak przypuszczał amerykański teoretyk. Jak zauważa Jasper Sharp: „Wziąwszy pod uwagę rozpiętość i różnorodność filmów przypisanych do tego terminu, nie sposób uznać *jidaigeki* za gatunek jako taki” (Sharp 2011, s. 110).

W tym kontekście dodatkowym problemem *Rikyū* i *Gō-hime* Teshigahary jest również to, w jaki sposób przekraczają one konwencje *jidaigeki* przełomu lat 80. i 90. ubiegłego wieku. Strukturalnie nie spełniają one zasad kina kostiumowego w wariacie politycznej psychodramy (np. *Spisek rodziny Yagyu* Fukasaku Kinjiego

z 1978 roku, *Niebo i ziemia* Kadokawy Harukiego z 1990 roku), ani tym bardziej wariacie przygodowym (nawet tak nietypowym jak *Dziwna historia Sarutobiego Sasuke Shinody* Masahiro z 1965 roku), gdzie w obu przypadkach dochodzi w finale do dynamicznego rozwiązania perypetii.

Koncepcja Teshigahary jest bliższa eksperymentom z *jidaigeki* początku nowego stulecia, gdy dochodzi do hybrydyzacji, wówczas już zużytej, konwencji – na przykład połączenia z food filmem w *Jadłospisie samuraja* Asahary Yūzō (2013), czy telewizyjnym game show *Samuraj bez miecza* Matsumoto Hitoshiego (2010)[4].

Podobnie jak w przypadku *Ikebany i Inochi*, *Rikyū* i *Gō-hime* stanowią komplementarną całość na dwóch poziomach – po pierwsze, drugi z filmów kontynuuje zawieszoną akcję poprzedniego, a po drugie sama konstrukcja narracyjna jest prawie identyczna. W obu filmach Teshigahara podejmuje temat konfliktu między władzą a bohaterami (tu: artystami). Z jednej strony zajmuje się prawdziwymi postaciami historycznymi, odnosząc się do ostatniego okresu ich życia, a więc wkracza w gatunek filmu biograficznego, a z drugiej to, jak przejawia się starcie między przywódcami politycznymi a jednostkami im podległymi, zbliża fikcjonalne konstrukcje reżysera do kina faktów. Patricia Aufderheide (2007 s. 3–7) podkreśla, że pojęcie dokumentu nie oznacza tylko tego, że przedstawiane są w nim autentyczne wydarzenia, ale jego rea-

lizatorzy przyjmują na siebie odpowiedzialne zadanie poszerzania w społeczeństwie wiedzy o tym, co jest znane i rozumiane publicznie. Mogą w swoich filmach oddać meandry relacji zachodzących pomiędzy władzą a jednostką. Co ciekawe, Aufderheide wymienia dwa często przytaczane przypadki, gdy – w zależności od okoliczności – film dotąd uznawany za dokumentalny stawał się w opinii publicznej przekazem fikcyjnym, bądź odwrotnie (*Roger and Me* Michaela Moore’a i *Cienka niebieska linia* Errola Morrisa).

Choć *Rikyū* i *Gō-hime* uchodzą za produkcje *jidaigeki*, można je jednak potraktować jako hybrydalne twory, przekraczające rygory gatunków i konwencji, w których Teshigahara w oparciu o wieloletnie badania podjął się rekonstrukcji ceremonii herbacianej w ujęciu Sen no Rikyū czy Furuty Oribe. Przy tym znamienne są w tych filmach postaci władców, a także to, jaką sztukę przyporządkowuje im reżyser. W *Rikyū* Toyotomi Hideyoshi zostaje skonfrontowany z mistrzem herbacianym jako nuworysz-ignorant, dla którego działalność artystyczna ma wartość reprezentacyjną i służy legitymizacji świeżo zdobytej i stale poszerzanej władzy[5]. Rikyū przyznaje po spotkaniu z Tokugawą Ieyasu, że władca ten reprezentuje świat przyszłości. W *Gō-hime* Tokugawa z postaci epizodycznej staje się odpowiednikiem Toyotomiego i przejmuje jego funkcje z *Rikyū*.

Dla zrozumienia zmiany sytuacji politycznej i tego, że Japonia została już zjednoczona, szczególnie ważna jest scena, gdy w pustej przestrzeni zamku Tokugawa, przyjmując audiencję, jest otoczony przez pozbawione dekoracji ściany. Narada z podwładnym ma osobliwy charakter: władca przestępuje z nogi na nogę na przytwierdzonym do podłogi kawałku bambusa, pobudzającym krążenie stóp. Nie potrzebuje już on otoczenia sztuki, ani tym bardziej wsparcia nadwornych artystów. Teshigahara podkreśla, że przyszłość, którą widział Rikyū, jest *teraz* za pomocą kostiumu z innej epoki – kimona Tokugawy o współczesnym wzorze w różnokolorowe strzały.

[4] Wcześniejsze eksperymenty dwudziestowieczne łączyły *jidaigeki* najczęściej z fantastyką, horrorem i political fiction, zob. seria filmów o potworach *yōkai*, *Siły Samoobrony w czasach Sengoku* Saitō Mitsumasy (1979), *Samuraje z piekła rodem* Fukasaku Kinji (1981), *Jazz Daimyō* Okamoto Kihachiego (1986).

[5] Przykładem działań legitymizujących była scena ceremonii herbacianej, odegranej przed cesarzem w złotym mikropawilonie, zaprojektowanym na zlecenie Toyotomiego przez Rikyū. Artysta zostaje sprowadzony tu do funkcji sługi, acz w jednej z kolejnych scen, podczas rozmowy z uczniem – tak, jak mógłby powiedzieć to ojciec Teshigahary – przyznaje, że praca nad krzykliwym pawilonem i naczyniami ze złota również dała mu satysfakcję – oderwał się od praktykowanych na co dzień idei *wabi* i *sabi*.

Dodatkowo kwestię przynależności filmów komplikuje problem powracających, licznych aktów kreacji sztuki i jej ekspozycji – w podobny sposób, jak to miało miejsce w *Hokusaiu*, *Ikebanie*, czy *Inochi*. Tworzenie dzieł dotyczy zarówno protagonistów, jak i postaci drugoplanowych czy nawet epizodycznych. Niektóre postaci pojawiają się w diegezie tylko na krótki moment i wyłącznie w funkcji artystów, wytwarzających różne obiekty (czarki, malarstwo, kaligrafia, ikebana, obiekty przestrzenne architektury awangardowej[6]). Czasem przedmioty te są zaprezentowane tak, jakby były wręcz dziełami sztuki z filmu edukacyjnego. Co ważne – większość scen tworzenia nie jest związana z rozwojem i tak szczątkowej, chaotycznej akcji, a wręcz ją znacznie spowalnia, utrudniając odbiór filmów jako gatunkowych *jidaigeki*.

Nacisk w obu filmach jest zatem przeniesiony z intrygi politycznej na eksponowanie sztuki i podkreślanie scen, w których artyści wypowiadają się na temat przyświecającej im filozofii tworzenia, nierzadko sprzecznym z potrzebami sztuki reprezentacyjnej. Ten artystyczny naddatek można prześledzić na wielu poziomach *Rikyū* i *Gō-hime* – takich, jak zastosowana w nich paleta kolorystyczna czy nietypowe ruchy kamery i nieregularna długość ujęć (dodatkowo podkreślających wymienione elementy dzieł sztuki).

Być może specyficzne konstrukcje dokumentów i ostatnich filmów fabularnych Teshigahary powodują, że są one niezwykle trudnymi w odbiorze obrazami i dotąd w literaturze poświęconej temu znanemu i cenionemu reżyserowi były zdawkowo wymieniane i opisywane bądź zazwyczaj zupełnie pomijane. Celem artykułu było ich omówienie, a także wskazanie na to, jak funkcjonują one w kontekście twórczości Teshigahary, jego ojca i przyświecającej

im, specyficznej filozofii sztuki, przenikaniu się tradycji ze współczesnością, a kultury japońskiej z zachodnią.

BIBLIOGRAFIA

- Altman R., 2012, *Gatunki filmowe*, przeł. M. Zawadzka, Warszawa.
- Ashton D., 1997, *The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*, Tokyo.
- Aufderheide P., 2007, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, New York.
- Burch N., 1979, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley–Los Angeles.
- Directory of World Cinema*, 2010, vol. 1, *Japan*, ed. J. Berra, Bristol, Chicago.
- Kawase T., 1990, *Inspired Flower Arrangements*, Tokyo.
- Schilling M., 1999, *Contemporary Japanese Film*, Boston.
- Sharp J., 2011, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham–Toronto–Plymouth.
- Teshigahara W., 1990, *Ikebana: A New Illustrated Guide to Mastery*, Tokyo–New York.
- The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, 2013, ed. I. Aitken, London–New York.
- Tomoda Y., 2012, *Sengo zen'ei eiga to bungaku. Abe Kōbō X Teshigahara Hiroshi*, Tokyo.
- Ward P., 2005, *Short Cuts, Documentary: The Margins of Reality*, London–New York.

[6] W *Gō-hime* Teshigahara umieszcza nie-bezpośrednie nawiązania do specyfiki *ikebany* praktykowanej przez jego ojca w scenach, gdy księżniczka tworzy z kokosa przesłanego jej przez syna oraz liści palmowych rodzaj *ikebany* w zastępstwie typowego zwoju *kakemono* (lub *kakejiku*) – które umieszcza we wnęce *tokonoma*, tradycyjnie przeznaczony do ekspozycji takich form, lecz w tym przypadku są one wprowadzone niezgodnie z realiami epoki – sztuka awangardowa zostaje „przeniesiona” w przeszłość. Więcej na temat związków między *tokonoma* a *ikebaną* zob. Kawase 1990, s. 100–101 oraz Teshigahara 1990, s. 9–10, 119–120.