

## HIROKAZU KOREEDA: WSZYSTKO, CO UTRACONE

Hirokazu Koreeda należy do grona reżyserów niemal nieznanych. Choć kino japońskie budzi dziś żywe zainteresowanie widzów amerykańskich i europejskich, twórca ten dotarł jedynie do publiczności festiwalowej, pozostając nie tylko artystą „elitarnym”, ale także często niezrozumianym. Wynika to być może z ogromnej różnorodności jego filmów, które – choć powracają w nich pewne tematy – sprawiają wrażenie, że ich autor próbuje każdorazowo budować dla siebie nową tożsamość. Stąd w dorobku Koreedy znajdziemy subtelne filozoficzne traktaty filmowe, porównywane do późnych dzieł Yasujiro Ozu, ale także utwory zbliżające się niemal do formuły popularnej, jak zrealizowany w 2009 roku film *Nadmuchiwana lalka* będący adaptacją popularnej mangi Yoshiie Gōda o tytułowej lalce, która niespodziewanie ożywa, by wmieszać się w tłum mieszkańców Tokio, a nawet... zakochać w samotnym mężczyźnie pracującym w wypożyczalni wideo.

Hirokazu Koreeda debiutował filmem fabularnym w roku 1995. Wcześniej jednak zrealizował kilka utworów dokumentalnych, a raczej – jak sam je określa – programów dokumentalnych<sup>1</sup>. Realizacje te powstały dla telewizji, lecz w istocie mają niewiele wspólnego z użytkową formą reportażu. Wszystkie zachowują autorski charakter i wykorzystują rozwiązania dostosowane do podejmowanego tematu: od czystej obserwacji w *Uczyć się od cielaka* (1991) po niemal fabularyzowany *Sierpień bez niego* (1994). Znajdziemy w nich także tematy rozwijane później w filmach fabularnych: zainteresowanie dzieciństwem i fascynacja odrębnością

---

<sup>1</sup> Por. wywiad, który przeprowadzili Aaron Gerow i Tanaka Junko dla internetowego magazynu „Documentary Box”, <http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html>.

dziecięcego świata, problem śmierci i przemijania, tożsamości i pamięci. Dokumenty Hirokazu Koreedy mają zawsze niezwykle intymny charakter, niezależnie od tego, czy bohaterami są dzieci opiekujące się krową, czy człowiek umierający na AIDS. Kamera artysty skupia się na jednostce i jej przeżyciach nawet wtedy, kiedy punktem wyjścia – jak w *Jednakże...* (1991) – jest problematyka społeczna.

Fabularny debiut Hirokazu Koreedy<sup>2</sup> doczekał się dystrybucji w USA i Europie, ale też spotykał się z surową oceną bezradnych krytyków. Gary Arnold<sup>3</sup> nie ukrywał rozczarowania i dowodził, że Koreeda zrealizował nie tyle film, co jego „iluzję” – co miało stanowić „błyskotliwe” nawiązanie do tytułu utworu<sup>4</sup>. Recenzja Arnolda jest oczywiście przykładem całkowitego rozminięcia się oczekiwań krytyka z propozycją artysty. Inni autorzy amerykańscy starali się lepiej rozpoznać intencję Koreedy. Roger Ebert<sup>5</sup> porównywał *Maborosi* do prac Ozu, z których wywodził stosowane przez reżysera rozwiązania warsztatowe. Jego uwagę zwróciły przede wszystkim tzw. *pillow shots* – ujęcia realizowane niejako z pozycji zafu, czyli specjalnej poduszki służącej do medytacji zen. Ebert odnosi je do „słów-poduszek”, nazywanych w języku japońskim *makura kotoba*, służących nie tyle budowaniu znaczenia w sposób bezpośredni, lecz raczej tworzeniu efektu zawieszenia. Obserwacja Eberta jest ciekawa z dwóch powodów: po pierwsze, wskazuje istotne dla Koreedy źródło inspiracji, po drugie zaś – paradoksalnie po raz kolejny potwierdza bezradność zachodnich interpretatorów filmu. *Makura kotoba*<sup>6</sup> to bowiem wielkie wyzwanie dla tłumaczy japońskiej literatury – autorzy posługujący się tą techniką sięgali bowiem często po wyrazy archaiczne, programowo nieczytelne, apelujące do czytelnika raczej brzmieniem czy też formą graficzną niż bezpośrednią referencyjnością.

Akira Mizuta Lippit<sup>7</sup> sugeruje, że kluczem do filmu może okazać się tytuł, brzmiący w oryginale *Maboroshi no hikari*, co można przetłumaczyć jako „światło fantomowe”, czy też „iluzyjne światło”. Termin ten jest w języku japońskim

<sup>2</sup> Fragmenty poświęcone temu filmowi zostały opublikowane w rozbudowanej wersji w: Andrzej Pitrus, „*Maborosi*”: zewnętrzne światło, „*Studia Filmoznawcze*” 2007, nr 28, s. 75–83.

<sup>3</sup> Gary Arnold, „*Maborosi*” Proves an Illusion of an Actual Film, „*The Washington Times*” 1997, May 27, s. 17.

<sup>4</sup> „*Maborosi*” można tłumaczyć jako „iluzja” lub „miraż”, co jednak nie oddaje złożoności japońskiego oryginału.

<sup>5</sup> Roger Ebert, *Maborosi*, „*Chicago Sun Times*” 1997, March 21, s. 19.

<sup>6</sup> Pisze o tym m.in. Karatani Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature*, trans. Brett De Bary, Durham: Duke University Press 1993, s. 199.

<sup>7</sup> Akira Mizuta Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, Minneapolis–London: University of Minnesota Press 2005, s. 134.

używany dla określenia rodzaju zorzy, rozświetlającej horyzont kolorowym blaskiem. W filmie *maboroshi no hikari* nie pojawia się w sposób dosłowny. Jeden z bohaterów odwołuje się wprawdzie do wspomnianego zjawiska atmosferycznego, używa jednak pokrewnego, choć nie tożsamego określenia *kirei no hikari*, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza „piękne światło”. Lippit uważa, że „bohaterem” dzieła jest właśnie światło, które jest tu zjawiskiem zewnętrznym, nienależącym do diegezy filmu.

Propozycja ta wydaje się o tyle interesująca, iż widz poszukujący znaczeń filmu na płaszczyźnie fabularnej szybko przekona się, że nie jest to najważniejszy obszar utworu japońskiego artysty. Historia opowiedziana w *Maborosi* jest bardzo prosta i pozbawiona dramatycznych zwrotów: bohaterka o imieniu Yumiko traci męża. Szczęśliwy związek zostaje przerwany przez śmierć. Ikuo ginie pod kołami pociągu, a okoliczności zdarzenia sprawiają, że mężczyzna zostaje uznany za samobójcę. Motorniczy pociągu twierdzi, że widział on zbliżający się pojazd i nie reagował na ostrzegawcze sygnały. Pograżona w żalu kobieta spotyka po pewnym czasie innego mężczyznę – także wdowca. Decyduje się wyjść za mąż i wyjechać z miasteczka, by zamieszkać w niewielkiej nadmorskiej osadzie. Jest szczęśliwa, ale nie potrafi zapomnieć o Ikuo. Wspomnienia odżywają ze szczególną siłą, kiedy odwiedza dom rodzinny. Po powrocie pyta drugiego męża o sens śmierci: „Dlaczego Ikuo to zrobił?”. Ten opowiada jej o tajemniczej zorzy wabiącej ludzi do krainy zapomnienia.

Prostota filmu może budzić skojarzenia z japońską poezją haiku. Choć utwór trwa blisko dwie godziny, odnosimy wrażenie, że składa się zaledwie z kilku scen. Może nawet nie scen, lecz „następstw obrazów”. Koreeda bowiem ucieka od związań klasycznego kina fabularnego zarówno w skali makro, jak i mikro. Ale podobieństwa między filmem a haiku realizują się także na innym poziomie. Japońskie miniatury poetyckie opierają się bowiem na minimalistycznych efektach. Sens utworu zawiera się często w jednym słowie, skonfrontowanym z pozostałymi elementami wiersza. Haiku jest strukturą z przesuniętym centrum, w którym to, co najistotniejsze niejednokrotnie znajduje się w cieniu. Podobną budowę odnajdziemy w filmie, który w całości ma strukturę linearną, a jego świat przedstawiony pozostaje jednolity i spójny. Jedynym elementem niepasującym do całości jest pierwsza scena, w której poznajemy okoliczności śmierci babki Yumiko: starsza kobieta, cierpiąc z powodu choroby Alzheimera, wymknęła się spod opieki rodziny. Początkowo odnosimy wrażenie, że fragment ten ma „realistyczny” charakter; twórca wprowadza go w materię filmu bez żadnej widocznej ramy modalnej. Dopiero po zakończeniu sceny przekonujemy się, że była ona zapisem snu bohaterki. Widzimy ją, kiedy budzi się i rozmawia – najpierw w całkowitej ciemności, a potem w rozświetlonym skąpym światłem półmroku – z mężem, który zirytowany mówi: „Nie jestem przecież inkarnacją twojej babki...”.

A jednak jest. Niezwykła, oparta na nieekwiwalentności, konstrukcja filmu sprawia, że pomiędzy pierwszą sceną a pozostałymi fragmentami dzieła rodzi się znaczeniowe „porozumienie”. Yumiko żyje w cieniu dramatu sprzed lat, w pewnym sensie przeżywa go na nowo, choć śmierć babki nie jest już dla niej konkretnym wydarzeniem, lecz raczej figurą straty, zatartą przez czas, przefiltrowaną przez późniejsze doświadczenia. Przywołany wcześniej Lippit<sup>8</sup> porównuje *Maborosi* do filmu Alaina Resnais *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*, 1959), który – podobnie jak utwór japońskiego reżysera – rozpoczyna się sekwencją zaregraną poza diegezą, w rzeczywistości wyobrażonej, nierealnej.

Inicjalna sekwencja *Hiroszimy*... odchodzi od obrazowania realistycznego – ciała bohaterów pozbawione są tożsamości, początkowo nie widzimy ich twarzy, a ich kończyny i korpusy układają się w niemal abstrakcyjne kompozycje pokryte najpierw piaskiem, później zroszone wodą, zawsze zaś wydobyte z ciemności przez ekspresyjne rozbłyski wzmagające kontrasty i kreujące fascynującą grę światła. Także obrazy zagłady Hiroszimy wydają się odrealnione, kamera ukazuje wnętrza szpitala, gdzie trafiły ofiary bomby, i muzealne sale z perspektywy, którą skłonni bylibyśmy uznać za subiektywną. Jednak nic nie potwierdza przypuszczeń widza. Spojrzenie kinematograficznego aparatu nie zostaje przypisane żadnej postaci, a obrazy stworzone przez operatorów Sachę Wierny’ego i Michio Takahasiego zyskują wymiar niemal oniryczny. Koreeda wybiera inne rozwiązanie. W jego filmie sekwencja inicjalna nie manifestuje bezpośrednio swego podobnego do snu charakteru. Podobnie jednak jak w utworze Resnais, w konsekwencji sytuuje się poza właściwym opowiadaniem. Podobnie też kreuje efekt sztuczności, sprawiający, że mamy wrażenie obcowania ze znaczeniowymi figurami, a nie „realnymi” sytuacjami. Podkreśla to tajemniczy charakter śmierci pierwszego męża Yumiko. Ikuo nie ma żadnych powodów, aby rzucić się pod pociąg. Odnosimy wrażenie, że bohaterowie tworzą szczęśliwy, harmonijny związek, odgradzony od zewnętrznego świata jakimś sekretnym porozumieniem. W scenie, w której małżonkowie przemalowują ukradziony przez Ikuo rower, nie znajdujemy dla nich słów potępienia. Raczej współuczestniczymy w ich „zakazanej wspólnocie”. Yumiko nie rozumie decyzji męża; podobnie widz jest zaskoczony. Jedynym wytłumaczeniem jest rezygnacja z „realistycznego” odczytania filmu. Śmierć Ikuo należy bowiem postrzegać jako symboliczne dopełnienie straty, jakiej doświadczyła bohaterka w dzieciństwie, kiedy jeszcze nie była zdolna w pełni przeżyć i zrozumieć nieuchronności ostatecznego rozstania z ukochaną, choć pogrążoną w hermetycznym świecie choroby, babcią.

Najważniejszym tropem w *Maborosi* jest wątek braku i niemożności pogodzenia się z odejściem bliskiej osoby. Hirokazu Koreeda buduje kadry swojego

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 135.

filmu na podobieństwo zdjęć, wyposażając je w „pozorną głębię”, którą odkryli twórcy prymitywnych „ruchomych fotografii” – bracia Lumière. W sposób – wydawałoby się – naturalny w dziele występuje pociąg: rekwizyt słynnego filmu z 1895 roku, w którym twórcy kina dokonali kolejnego wynalazku – filmowej przestrzeni, pozwalającej widzom dobudowywać trzeci wymiar do płaskich w swej fizycznej istocie kadrów. Co ciekawe jednak, pociąg nie pojawia się w momencie śmierci Ikuo. Więcej – sceny takiej nie znajdziemy w filmie w ogóle. Jest nieobecna, a przez to tym bardziej wymowna. Pociągi są jednak stałym elementem pejzażu *Maborosi*: ukazane w perspektywicznym skrócie, ale i pod kątem 90 stopni, wprowadzają głębię i ruch, rozszerzający przestrzeń poza obszar widzialności.

Hirokazu Koreeda stosuje także inne rozwiązania zbliżające jego dzieło do idei *photo-roman*<sup>9</sup>. Film nie posługuje się klasycznym montażem. Poszczególne kadry są z sobą połączone, ale nie tworzą ciągłości czasoprzestrzennej. Niejednokrotnie sceny są tożsame z ujęciami, często zresztą poszczególne kadry nie uczestniczą w budowaniu filmowego opowiadania. Są po prostu obrazami, dającymi ekranowy kształt profilmowej rzeczywistości. Koreeda jest również bardzo konsekwentny w unikaniu ruchu kamery. Jedyny fragment, kiedy zdejmuje ją ze statywu to ten, w którym Yumiko trafia – po śmierci męża – na komisariat policji, gdzie ma dokonać identyfikacji zwłok. Pozostałe partie filmu są raczej dziełem fotografa niż filmowca. Kadry zachowują od początku do końca raz ustalony kształt: podobnie jak w filmach Ozu, to nie postać staje się impulsem dla ich zaistnienia. Raczej przestrzeń, a może nawet czysta intencja artysty konfrontującego obiektyw aparatu/kamery z rzeczywistością. Postaci wkraczają w pole widzenia kamery w momencie, kiedy kadr jest już ustanowiony, on zaś nie staje się dzięki nim, ale udostępnia im swoje granice.

Twórca ewokuje także niektóre wymiary samego „aparatu fotografii”. Często posługuje się naturalnymi kaszetami, które dodatkowo pozwalają utwierdzić fotograficzną perspektywę widzenia. Koreeda bardzo chętnie filmuje swoich bohaterów przez okno, w tunelach, u których kresu ich sylwetki roztapiają się w oślepiającym świetle, lub we wnętrzach, gdzie widzimy ich przez wpół uchylone drzwi, stanowiące rodzaj figury przesłony, ujawniającej technologię, pozwalającej zaistnieć fotograficznym obrazom. Niezwykła jest scena następująca tuż po wizycie Yumiko u jej matki, kiedy widzimy ją i jej drugiego męża w świetle przedostającym się z trudem przez ledwie uchylone drzwi. Światło zмага się tu z ciemnością, walczy o swoje, potwierdzając jednocześnie, że obraz na kliszy może powstać jedynie

<sup>9</sup> Termin wymyślony przez Chrisa Markera dla określenia filmu *Taras* (*La Jetée*, 1964), składającego się niemal wyłącznie – z wyjątkiem jednego ujęcia trwającego jedną sekundę – ze statycznych kadrów.

w równowadze. Jakakolwiek supremacja doprowadzi jedynie do zniszczenia delikatnego światłoczułego materiału. I do ostatecznego zanegowania obrazu.

Reżyser tematyzuje napięcie między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne. Jego film to nie tylko *photo-roman*. To także model fotograficznego aparatu: skąpanego w mroku pudełka, do którego światło dociera przez niewielki otwór przesłony. Kadry *Maborosi* są zniewolone przez mrok. Każde źródło światła, zwłaszcza w scenach rozgrywających się we wnętrzach, jest w intensywny sposób obecne. Mrok pozwala uświadomić sobie istnienie światła: przefiltrowanego przez półprzezroczyste parawany czy wpadającego przez niedomknięte drzwi i okna. Dzieło japońskiego artysty odtwarza stawanie się fotografii, która możliwa jest tylko dzięki istnieniu zasłony i optyki, skupiającej wiązkę fotonów.

Fotografia jest tu bez wątpienia centralną metaforą. Ale nie tylko: także ośrodkiem metafory, jej środowiskiem, obszarem, w którym działania i gesty bohaterów zyskują znaczenie. Śmierć Ikuo staje się „odbitką” odejścia babki Yumiko, swoistym zaznaczeniem nieprzemijalności straty i smutku, jaki jest jej konsekwencją. Koreeda, poszukując środków pozwalających mu „celebrować” brak i pustkę, odnalazł medium, które w sposób niemal doskonały tematyzuje i zaznacza granicę między obecnością i jej brakiem. Fotografia – tak cudownie realna i rzeczywista – jest jednocześnie dobitnie „płaska” i pozbawiona głębi. Jest tylko milimetrową – na grubość papieru – obecnością rzeczy minionych. Promesą głębi materializującą pustkę. Przestrzeń zdjęcia jest ledwie przyobiecana, nigdy zaś w pełni plastyczna i „wielowymiarowa”. To jednak pustka nasycona znaczeniem, zbliżona do tej jaką znajdziemy w japońskim ogrodzie zen – pozbawionym roślinności, otwierającym się na odwiedzającego jedynie potencjalnością niezagospodarowanej przestrzeni. Koreeda aktualizuje w ten sposób jedną z podstawowych kategorii estetycznych w sztuce japońskiej, ceniącej wartości odległe od tych, które my – ludzie cywilizacji zachodniej – uważamy za istotne.

Reżyser odwołuje się do fotografii także z innego powodu. Jest ona dla niego rodzajem protezy pamięci, o której pisała Susan Sontag:

Zdjęcia stanowią sposób „uwięzienia” rzeczywistości, pojmowanej jako oporna i niedostępna. Osadzają świat w miejscu albo też powiększają rzeczywistość, która odczuwana jest jako kurcząca się, pusta, znikająca, odległa. Nie można posiadać rzeczywistości, ale można mieć zdjęcia i być przez nie opętany, a jak twierdzi Proust, najambitniejszy spośród dobrowolnych więźniów – nie można co prawda posiadać teraźniejszości, ale można posiadać przeszłość<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1986, s. 150.

Yumiko powraca do niespełnionej rozpaczki z czasów dzieciństwa w życiu dorosłym. Rozpamiętuje stratę, a jednocześnie uświadamia sobie fizyczność śmierci Ikuo. Prawdziwie przeżyty żal nie daje jej ukojenia, doprowadzając jedynie do dalszego jego nawarstwienia. Znaczenie filmu realizuje się w scenie, w której bohaterka próbuje rozmawiać z drugim mężem, kiedy ten wraca do domu po nieoczekiwanym spotkaniu z przyjaciółmi. Jest niemal nieprzytomny, nie nawiązuje kontaktu z żoną, która – mając w pamięci tragedię sprzed kilku lat – niepokoiła się o niego. Tym razem przecucie śmierci nie zostaje zrealizowane. Wręcz przeciwnie: pijany Tamio trywializuje niepokój Yumiko, uświadamiającej sobie, że brak – w jego istocie – nie może zostać w żaden sposób skompensowany. Związek z Tamio miał zaleczyć jej rany. Ale także jej drugi mąż szukał przede wszystkim pocieszenia w swojej rozpaczki. Ich związek nie był konsekwencją otwarcia się na drugiego człowieka. Wynikał raczej z przekonania, że można zagłuszyć smutek, będący rezultatem największej niesprawiedliwości, jaka może spotkać człowieka – śmierci kochanej osoby.

Problem śmierci powraca także w drugim filmie fabularnym artysty. *Życie pozagrobowe* (1998) nie jest jednak w żadnym razie autoplgiatem. Po pierwsze dlatego, że twórca przyjmuje w tym dziele inną perspektywę, po drugie zaś dlatego, że proponuje widzowi zupełnie odmienną stylistykę, w zdecydowanie większym stopniu wykorzystującą dokumentalne doświadczenia z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych.

Hirokazu Koreeda wkracza tu na obszar fantastyki, choć stylistyka – realistyczna i oparta na odniesieniach do formuły dokumentalnej – przeczy przynależności filmu do sfery kina science fiction. Akcja rozgrywa się w zaświatach – bohaterami są ludzie, którzy właśnie zmarli, a także ich pierwsi przewodnicy starający się przygotować nowo przybyłych do podróży do krainy zapomnienia. Fabuła – podobnie jak w *Maborosi* – jest niezbyt rozbudowana i skupia się wokół przygotowań do ostatecznego zerwania więzów ze światem żywych. Twórca buduje rzeczywistość swego filmu na zasadzie paradoksu: jego wizja czyścica – bo tak można umownie określić miejsce akcji – nie ma nic wspólnego ze stereotypowymi wyobrażeniami. To dość ponura i obskurna instytucja, w której bohaterowie mają spędzić tydzień po to, by wybrać jedno wspomnienie, które zabiorą z sobą na drugą stronę. Jeśli tego nie uczynią, będą musieli dołączyć do grupy „aniołów”, którzy – jak się okazuje – nie byli w stanie wybrać najważniejszego obrazu, będącego rodzajem podsumowania ich ziemskiego żywota.

W *Życiu pozagrobowym* do głosu dochodzą tropy autotematyczne, potraktowane tu zresztą w sposób nieco ironiczny i przewrotny. Oto bowiem dowiadujemy się, że wspomnienia zmarłych mają zostać zrekonstruowane jako film, a następnie zapisane na kasecie wideo. Bohaterowie opowiadają najczęściej o pozornie nieważnych wydarzeniach z przeszłości, a ich przewodnicy – nazywani tu

konsultantami – przyjmują rolę „kierowników produkcji”. Nie są wszechmocni, mogą jedynie, w sposób nieco bricolage’owy, zatrudnić aktorów i, wykorzystując dostępne rekwizyty, zrealizować rodzaj miniadaptacji opowieści zmarłych, którymi się opiekują.

Konsultanci są młodzi, ale niektórzy z nich zmarli dawno temu – jak Takashi, który zginął na wojnie, mając zaledwie 22 lata. Dziś byłby ponadsiedemdziesięcioletnim mężczyzną. Z tym większym zainteresowaniem słucha opowieści starych ludzi, w pewnym sposób przybliżających mu jego potencjalne doświadczenia, których nie dane było mu zaznać z uwagi na przedwczesną śmierć. Co więcej – jego podopiecznym zostaje mężczyzna, który w doczesnym życiu był drugim mężem owdowiałej żony Takashiego. To od niego dowiaduje się, że jego ukochana nigdy o nim nie zapomniała. W konsekwencji, po ponad pięćdziesięciu latach zawieszania, Takashi będzie mógł wybrać swoje wspomnienie i ostatecznie zerwie więzy ze światem żyjących.

Zmarli trafiający do „czyścica” to nie tylko ludzie starzy. Są wśród nich także młodzi, a nawet dzieci – ofiary wypadków czy chorób. Ich pierwsze decyzje są często pochopne: nastolatka wybierze wspomnienie związane z wycieczką do Disneylandu, by w końcu uświadomić sobie, że prawdziwego szczęścia zaznała kiedy indziej. Nie wszyscy znajdują swoje opowieści – dlatego że nie zaznali niczego, o czym chcieliby pamiętać, lub nie mogą pogodzić się ze śmiercią. Starsza kobieta, Kiyō Nishimura, jest w stanie zrekonstruować tylko obrazy z dzieciństwa. Choroba – w domyśle alzheimer – zabrała jej wiele wspomnień, być może także tych, które wiążą się z chwilami szczęścia i spełnienia.

Film Hirokazu Koreedy nie opowiada w istocie o tym, co dzieje się po śmierci – stąd zaświaty nie mają w sobie nic niezwykłego. Reżyser bardziej interesuje się tym, co może wydarzyć się przed śmiercią – ostatecznym rozliczeniem z własnym życiem. Nie wszystkim jednak dane będzie odejść w poczuciu pogodzenia z losem.

Niezwykle interesujący jest w *Życiu pozagrobowym* wątek autotematyczny. Dotyczy on nie tylko procesu powstawania filmów-zapisów wspomnień bohaterów, ale także realizuje bardziej złożony wymiar autorefleksywności. Reżyser dociera bowiem do sensów związanych z wykorzystaniem medium jako mechanizmu pozwalającego budować fikcję. Dla bohaterów – zmarłych wkraczających do krainy cieni – ich prywatne narracje pełnią funkcję porządkującą: nadają znaczenie całemu ich życiu. Ale Hirokazu Koreeda opowiada tu także o sobie. Film bowiem naśladuje często dokument – zwłaszcza w scenach, w których postaci zwracają się wprost do kamery. Strategie zastosowane w tym fabularnym utworze w zaskakujący sposób przypominają te, do których sam autor odwoływał się, realizując telewizyjne dokumenty prezentujące nie tylko pewien wycinek rzeczywistości, ale także rodzaj interakcji między ukazywanym światem a samym twórcą i towarzyszącą mu ekipą filmową.



Mirosław Przyłipiak definiuje dokument w sposób następujący:

Film dokumentalny jest to taki autonomiczny, istniejący jako osobna całość przekaz audiowizualny, który prezentuje wycinek świata kompletnego, w którym znaczenia nominalne są tożsame ze źródłowymi, w którym istnieje dystans czasowy między momentem rejestracji a momentem odbioru, gdzie zostaje zachowana indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia, w którym realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą, albo ingerują i fakt tej ingerencji czynią elementem strukturalnym filmu, albo też ingerują w tym celu, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, lub też aby wyzwolić prawdę zachowań osób filmowanych, który naśladuje w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, w którym funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego, o ile istnieje, nie może przytłumić i zdominować funkcji przedmiotowej<sup>11</sup>.

Dla Hirokazu Koreedy ważny jest przede wszystkim element autoteliczny. Zarówno w filmach dokumentalnych, jak i w fabularnym *Życiu pozagrobowym* ukazuje nie tylko możliwość zapisu rzeczywistości, ale także jej – jak chce Przyłipiak – wyzwala. Dokumentalista i kamera, którą kieruje na obiekt swego zainteresowania, stają się katalizatorem pozwalającym ujawnić prawdę. A może nawet do pewnego stopnia – stworzyć ją. Bo przecież bohaterowie *Życia pozagrobowego* w istocie budują historie z udziałem konsultantów. Pojawia się tu nie tylko refleksja na temat roli kamery – bez wątpienia ważna dla reżysera mającego doświadczenia w zakresie filmu dokumentalnego – ale również relacji jednostki z innymi, którzy pozwalają jej przejrzeć się w sobie jak w lustrze.

Po dość złożonym i wielowątkowym *Życiu pozagrobowym* Hirokazu Koreeda powrócił do kina opierającego się na prostych, wręcz minimalistycznych rozwiązaniach narracyjnych. Także jednak w zrealizowanym w 2001 roku *Oddaleniu* mamy do czynienia z kilkoma bohaterami, co sprawia, że jednotorowa początkowo narracja niejako w sposób naturalny ulega rozwidleniu. W *Życiu pozagrobowym* bohaterowie byli jednak z sobą niepowiązani – ich losy zachowywały całkowitą autonomię. *Oddalenie* ukazuje natomiast pięć postaci, które połączyło dramatyczne zdarzenie z przeszłości.

Inspiracją dla reżysera były wydarzenia, które kilka lat wcześniej wstrząsnęły nie tylko japońską, ale też światową opinią publiczną – terrorystyczne ataki sekty Aum – Najwyższa Prawda, a przede wszystkim ten najbardziej spektakularny,

<sup>11</sup> Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, wyd. II rozszerzone i poprawione, Gdańsk-Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku 2004, s. 49–50.

który miał miejsce 20 marca 1995 roku w tokijskim metrze. Zamach ten zainspirował wielu twórców japońskich, ale to właśnie na początku XXI wieku powstały dwa najbardziej interesujące utwory odnoszące się do podszytego pseudoreligijnym podtekstem aktu terroryzmu: film Koreedy oraz nie mniej ekscytująca *Eureka* (Yurika, 2000) Shinjiego Aoyamy. Obydwa dzieła były zresztą do siebie często porównywane, choć w sensie czysto fabularnym nie mają z sobą nic wspólnego. Łączy je jednak podobne podejście do tematu: brak analizy terroryzmu jako takiego, a skupienie się na badaniu świadomości społecznej po ataku, którego ofiarami były tysiące obywateli stolicy Japonii. Shinji Aoyama i Hirokazu Koreeda pokazują w swoich filmach jednostki, ale ich diagnozy mogą mieć charakter bardziej uogólniony.

*Eureka* to poetycki, a jednocześnie epicki utwór (ponad cztery godziny projekcji) ukazujący wspólną podróż trzech niedoszłych ofiar terrorystów – kierowcy autobusu zaatakowanego przez fanatyków i dwójki dzieci, którym także udało się przeżyć. Artysta przedstawił tu próbę poradzenia sobie z własną tragedią, moment przejścia między dwoma porządkami świata – tego sprzed traumy i tego, który musi zostać w pewnym sensie zrekonstruowany po tragedii.

Hirokazu Koreeda wybrał inną perspektywę, choć w gruncie rzeczy interesują go podobne kwestie. Jego film zaczyna się paradokumentalną sekwencją, z której dowiadujemy się o ataku sekty Tęcza Prawdy, polegającym na zatruciu wody pitnej w wodociągach Tokio bronią biologiczną. To niewątpliwe nawiązanie do ataku z 20 marca 1995 roku, choć nie do końca dosłowne. Członkowie Aum Shinrikyō użyli bowiem sarinu – syntetycznego gazu, wywołującego między innymi paraliż systemu nerwowego. Sarin został przez nich rozpylony w metrze, powodując śmierć dwunastu osób oraz obrażenia u ponad pięciu tysięcy. Substancja ta jednak bardzo łatwo łączy się z wodą i właśnie w tej postaci wykazuje największą toksyczność – jest przy tym trudna do wykrycia, jako że nie posiada ani woni, ani smaku. Jak się wkrótce przekonujemy, bohaterami nie będą ofiary terrorystów, ale najbliżsi tych, którzy przystąpili do Tęczy Prawdy i – po ataku, w efekcie którego ponad sto osób zmarło, a kilka tysięcy doznało poważnych obrażeń – popełnili zbiorowe samobójstwo.

Czwórka młodych bohaterów spotyka się w trzecią rocznicę śmierci swoich najbliższych: Atsushi utracił siostrę, Masaru – brata, a Kiyoka i Minoru – współmałżonków. Wspólnie podejmują wyprawę w odludne okolice, gdzie doszło do finału tragedii, by tam oddać hołd pamięci zmarłych, którzy – choć w oczach opinii publicznej stali się tylko bezwzględnyimi mordercami odpowiedzialnymi za śmierć wielu niewinnych ludzi – byli niegdyś najbliższymi im osobami.

Choć zamierzają szybko wrócić do codziennych zajęć, nieoczekiwanie zostają uwięzieni na pustkowiu – bez możliwości powrotu do miasta. Kiedy zaparkowany przy leśnej drodze samochód zostaje skradziony, pomoc może zaoferować im

jedynie Sakata – jak się okazuje były członek sekty, który także przybył do dawnej siedziby grupy, by wspominać niegdysiejszych przyjaciół.

Od momentu ich spotkania film zmienia nieco stylistykę, a w zasadzie nie tyle zmienia, co wzbogaca ją. Wydarzenia współczesne nadal ukazywane są w stylu paradokumentalnym, kręcone kamerą z ręki. Ale pojawiają się też retrospekcje, w których ujawnione zostają okoliczności decyzji członków Tęczy Prawdy – oczywiście w stylu typowym dla reżysera, z zachowaniem wielu niedomówień i niejasności. Taka strategia nie zaskakuje, kiedy uświadomimy sobie, jaki jest główny temat filmu. A jest nim nie tyle problem zagrożenia terroryzmem, co strata – o której Hirokazu Koreeda opowiadał już w bardzo udanym i wysoko ocenianym debiucie.

Reżyser traktuje wątki związane z działalnością sekty w sposób pretekstowy, ale przecież to, że dokonał takiego a nie innego wyboru tematu, też nie jest przypadkowe. Być może bardziej niż zagrożenie życia i zdrowia obywateli Japonii interesował go inny rodzaj kryzysu, który pojawił się po 20 marca 1995 roku. Erica Simons zauważyła<sup>12</sup>, że atak na metro w Tokio ujawnił nie tylko bezbronność wysokorozwiniętych państw wobec ataków terrorystów, ale także niemożność radzenia sobie z kryzysem na innym poziomie: zdaniem autorki praktycznie żadna z ofiar nie otrzymała kompetentnej pomocy psychologicznej.

Podobnie bohaterowie filmu pozostawieni są samym sobie. W istocie nie są w stanie zrozumieć, dlaczego najbliższe im osoby porzuciły rodziny, pracę i nieraz dobrze zapowiadającą się karierę, by uczestniczyć w akcji ludobójstwa. Sekta Aum<sup>13</sup> miała parareligijny charakter – w pewnym sensie zbliżony do ruchu New Age. Jej założyciel Shōkō Asahara urodził się jako człowiek niepełnosprawny – wpół-ociemniały. Już w życiu dorosłym zajął się chińską medycyną, szukał także inspiracji w buddyzmie, spotkał się z kilkoma przywódcami duchowymi, m.in. z Dalajlamą. Atrakcyjność sekty brała się z lansowanego przez nią poglądu, że współczesny świat pozbawiony jest pierwiastka duchowego i w sposób nieuchronny zmierza ku katastrofie. Dobrze korespondowało to z odczuciami wielu Japończyków – przerażonych industrializacją i ciągle zwiększającym się tempem życia. Koresponduje zresztą nadal – sekta działa bowiem do dziś pod zmienioną nazwą Aleph. To właśnie poszukiwanie parareligijnego doświadczenia mogło być magnesem, który sprawił, że najbliżsi bohaterów filmu porzucili swoje dotychczasowe życie.

<sup>12</sup> Erica Simons, *Faith, Fanaticism, and Fear: Aum Shinrikyo – The Birth and Death of a Terrorist Organization*, „The Forensic Examiner” 2006, vol. 15, nr 1, s. 47.

<sup>13</sup> Na temat Aum powstało wiele filmów dokumentalnych, artykułów, a nawet większych rozpraw naukowych. Por. np. Robert Jay Lifton, *Destroying the World to Save It: Aum Shinrikyō, Apocalyptic Violence, and the New Global Terrorism*, New York: Macmillan 2000. Temat zainspirował także pisarzy. Książkę podejmującą tę problematykę napisał między innymi Haruki Murakami – najpopularniejszy obecnie pisarz japoński. Por. Haruki Murakami, *Underground*, New York: Random House 2001.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że Hirokazu Koreeda w sposób bardzo wyraźny poszukuje uogólnienia. To ciekawy paradoks, bo jego film jest znakomity na płaszczyźnie psychologicznej, świetnie ukazując rozterki bohaterów. Ale nie tylko – oto bowiem dowiadujemy się (kwestia nie jest przy tym do końca wyjaśniona), że Atsushi być może wcale nie jest bratem dziewczyny, która zginęła wraz z innymi członkami sekty. Dla kogo przynosi kwiaty ułożone w wyrafinowane bukiety? Być może i on sam opuścił rodzinę, by przystąpić do grupy, jak może sugerować jedno z ujęć – zagadkowe, jak wiele innych elementów filmu. Zresztą nieprzypadkowo bohater jest właśnie kwiaciarzem – znawcą ikebany. Jego gest jest być może przede wszystkim estetyczny – choć nie wspomina żadnej konkretnej osoby, którą sam utracił.

*Oddalenie* cechuje się ogromną konsekwencją stylistyczną, choć to jednocześnie – przynajmniej na pierwszy rzut oka – najmniej efektowny film artysty. Ciekawe są przede wszystkim zdjęcia paradokumentalne – zawsze wykonywane (zgodnie z tytułem) z oddalenia, często ukazujące plecy bohaterów i sytuujące niewidocznego na ekranie operatora za prezentowanymi w kadrze postaciami. Ta perspektywa w szczególny sposób „wszywa” widza w świat przedstawiony, czyniąc go kolejnym uczestnikiem wydarzeń i sprawiając, że film Koreedy staje się równie atrakcyjnym wyzwaniem, co wspomniana wcześniej *Eureka*. Jednakże fascynujący minimalizm monumentalnego dzieła Aoyamy sprawił, że *Oddalenie* jest do dziś jednym z najmniej docenianych dzieł autora Maborosi.

Kolejny utwór przynosi ponownie zmianę stylistyki – choć widzowie śledzący karierę Japończyka zauważą konsekwencję, a nawet tematyczne korespondencje między *Nikt nie wie* (2004) a wcześniejszym dorobkiem filmowca. Ponownie inspiracją scenariusza stały się wydarzenia z pierwszych stron gazet – tym razem jednak związki filmu z rzeczywistością są dużo bardziej bezpośrednie. Reżyser – choć wiele faktów zmieniono – opowiedział historię porzuconych dzieci z Nishi-Sugamo<sup>14</sup>, opisaną nie tylko w licznych artykułach prasowych, ale także w większych publikacjach<sup>15</sup>. Tragedia rozegrała się w 1988 roku, kiedy pięcioro dzieci zostało porzuconych przez matkę – w chwili gdy do tego doszło, jedno z nich już nie żyło. Jego ciało, w stanie całkowitego rozkładu, odkryto, kiedy prawda wyszła na jaw i dzieci – żyjące samodzielnie przez dziewięć miesięcy – znalazły opiekę. Wtedy jedna z dziewczynek była już w stanie krańcowego niedożywienia, ciało drugiej – zamordowanej najprawdopodobniej przez jednego z kolegów najstarszego brata, również bliskiego śmierci głodowej – odnaleziono w lesie.

<sup>14</sup> Dzielnica Tokio.

<sup>15</sup> Por. Sachiko Kanematsu, *Shōnen jiken o kangaeru: „Onna-Kodomo” no shiten kara*, Tokyo: Asahi Shimbunsha 1989.

Linda C. Ehrlich<sup>16</sup> podkreśla, że film Hirokazu Koreedy w sposób dość znaczny odchodzi od faktów, które w rzeczywistości miały charakter bardziej dramatyczny, a nawet makabryczny. Jedyne punkt wyjścia jest podobny – do mieszkania w jednej z dzielnic Tokio wprowadza się samotna kobieta z synem. Pozostałe dzieci – wszystkie miały innych ojców – przemycą tak, by nie zauważył ich właściciel lokalu. Po kilku dniach znika, zostawiając najstarszemu synowi równowartość 350 dolarów.

Od tego czasu muszą sobie radzić samodzielnie. W filmie głównym bohaterem jest dwunastoletni Akira, w rzeczywistości najstarszy chłopiec liczył sobie o dwa lata więcej. W dokumentach na temat dramatycznych wydarzeń nie podano nawet imion dzieci. Występują one w nich jako dzieci A, B, C, D i E.

Ich anonimowość stała się dla twórcy pewnego rodzaju wyzwaniem – postanowił odrzucić drastyczne elementy, skupiając się na obserwacji obszaru, który istniał przez kilka miesięcy poza spojrzeniem zewnętrznego świata. Wprawdzie w filmie także dochodzi do tragedii, gdyż ginie jedna z siostr Akiry, dzieje się jednak tak na skutek wypadku – dziewczynka spada z krzesała.

Hirokazu Koreeda nie chciał opowiedzieć alternatywnej, optymistycznej wersji wydarzeń. Prawdziwa historia stała się dla niego inspirująca przede wszystkim dlatego, że w ciekawy sposób pozwoliła rozwinąć motyw braku i utraty, będący przecież jednym z jego ulubionych wątków. Interesowało go również to, co może wydarzyć się w zamkniętym świecie dzieci. Dlatego część zdarzeń zyskała ostateczny kształt dopiero na planie – realizacja filmu trwała rok i odbywała się w czterech sesjach reprezentujących różne pory roku<sup>17</sup>. Reżyserowi zależało bowiem na ukazaniu przemiany dziecięcych bohaterów, którzy zmieniają się także w sensie fizycznym. Rok w ich krótkich życiorysach to przecież spory odcinek czasu. W pewnym sensie film ten jest kolejną próbą zmierzenia się ze stylistyką kina dokumentalnego. Tym razem twórca sięga głębiej. O ile bowiem we wcześniejszych utworach doświadczenia reżysera jako dokumentalisty były widoczne na powierzchni (przede wszystkim dotyczyło to stylizacji na poziomie wizualnym), o tyle w tym wypadku powstał fabularny film, w którym zastosowano technikę wywiedzioną z dokumentu. Aktorzy otrzymywali kwestie w dniu zdjęć i zmuszeni byli zareagować na nie, odnaleźć się w tworzonej niejako na bieżąco sytuacji<sup>18</sup> – niemal wszyscy byli zresztą naturzszczykami, nie tylko – co oczywiste – dzieci, ale

<sup>16</sup> Linda C. Ehrlich, *Nobody Knows*, „Film Quarterly” 2005/2006, vol. 59, nr 2, s. 45–46.

<sup>17</sup> Sam twórca wspomina o tych okolicznościach w wywiadzie dla Kuriko Sato: [http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu\\_kore-eda.shtml](http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu_kore-eda.shtml).

<sup>18</sup> Reżyser wiedział, jak mają potoczyć się wydarzenia, nie ujawnił jednak szczegółów aktorom. Jedyne zakończenie zostało wymyślone już podczas zdjęć. Podobną metodę stosował wielokrotnie Mike Leigh.

także na przykład grająca matkę You, znana bardziej jako osobowość telewizyjna i piosenkarka.

Niezwykły efekt, jaki uzyskał Hirokazu Koreeda,<sup>19</sup> wynika przede wszystkim z prostoty zastosowanych rozwiązań. W *Nikt nie wie* mniej jest intertekstualnych odniesień i efektownych ozdobników. W zamian widz otrzymuje jednak bardzo szlachetny utwór, pozbawiony jakiegokolwiek sentymentalizmu. Pełen za to głębokiej prawdy, jak na przykład w scenie, w której Akira, marzący o grze w bejsbol, zostaje przypadkowo „zaangażowany” przez trenera młodzieżowej drużyny. To chyba jedyna scena w tym przejmującym i smutnym filmie, w której dwunastoletni bohater może przez chwilę... być dzieckiem.

*Kwiat* (2006) jest jednym z najbardziej zaskakujących utworów Koreedy. Po pierwsze dlatego, że jest to jedyny w jego dorobku film kostiumowy (rozgrywający się na początku XVIII wieku), zawierający przy tym najwięcej elementów stricte komediowych. Reżyser przedstawia w nim własną interpretację kina samurajskiego, oferując widzowi jego polemiczny wariant nakierowany na dekonstrukcję dobrze znanych i często powtarzanych formuł. Bohaterem jest samuraj Soza, pragnący pomścić ojca i w ten sposób zyskać uznanie. Zostaje wysłany do Edo (dzisiejsze Tokio), by tam szukać człowieka, który zabił jego rodzica. Soza jest jednak niezbyt sprawnym wojownikiem i bardziej interesuje się poznaną na miejscu wdową i jej synem. Kiedy wreszcie znajduje swojego przeciwnika, przekonuje się, że i on posiada rodzinę. Miast stanąć z nim do pojedynku, decyduje się na udział w quasi-teatralnej mistyfikacji, która jemu pozwoli zachować honor, a Kanazawie ująć z życiem. Dekonstrukcyjne ambicje twórcy realizują się nie tylko na planie czysto fabularnym, choć opowieść o samuraju, który odmawia realizacji swego przeznaczenia, już sama w sobie stanowi odejście od kanonu. Strategia twórcy bazuje raczej na krytycznym odwołaniu się do tradycji.

By zrozumieć intencję artysty, należy wyjść od samego tytułu. Jego międzynarodowy wariant brzmi *Hana*, co znaczy „kwiat”. W Japonii jednak utwór rozpowszechniany był pod tytułem *Hana yori mo naho*<sup>20</sup>, co można tłumaczyć jako „więcej niż kwiat”. Ponadto fraza ta jest cytatem z wiersza, który pozostawił po samobójczej śmierci Asano Naganori – postać stanowiąca ciekawy kontekst dla filmu Koreedy:

kaze sasofu,  
hana yori mo naho

<sup>19</sup> Młodziak aktor Yūya Yagira (filmowy Akira) otrzymał nagrodę za najlepszą rolę męską na festiwalu w Cannes.

<sup>20</sup> Dziękuję Agnieszce Kamrowskiej i Krzysztofowi Losce za konsultacje językowe – język japoński pozostawia człowieka Zachodu w niezmiennej niepewności.

ware wa mata  
 haru no nagori o  
 ika ni toyasen

W swobodnym tłumaczeniu:

Bardziej niż kwiatami wiśni,  
 które wiatr ma rozrzucić,  
 przejmuję się tym,  
 co mam uczynić z resztą wiosny.

Asano Naganori, który pełnił funkcję tak zwanego *daimyō*<sup>21</sup>, stał się bohaterem *Chūshingura*, jednej z najpopularniejszych japońskich legend – przytaczanej i przetwarzanej wielokrotnie w teatrze kabuki i bunraku, a także – już współcześnie – w kinie, a nawet telewizji. Podczas spotkania z szogunem próbował on zamordować hrabiego Kirę<sup>22</sup>, który był wyższej rangi *daimyō* rezydującym na dworze władcy. Za postępek ten zapłacił samobójczą śmiercią, a jego roninowie – już po śmierci Asano Naganoriego – dokonali zemsty na Kirze, który poniżył ich pana. Sens opowieści wyjaśnia Ruth Benedict:

Tematem *Czterdziestu siedmiu samurajów* jest *giri*<sup>23</sup> wobec feudałnego pana. Według Japończyków historia opisuje konflikt między *giri* a *chu*<sup>24</sup>, między *giri* a sprawiedliwością – w którym oczywiście triumfuje *giri* – oraz kontrowersję zwykłego *giri* z bezwarunkowym *giri*. Opowieść dotyczy wydarzeń historycznych z roku 1703 i toczy się w czasach świetności feudalizmu, kiedy to, jak wyobrażają sobie współcześni Japończycy, mężczyźni byli prawdziwymi mężczyznami, a *giri* nie było związane z uczuciem niechęci. Czterdziestu siedmiu bohaterów poświęciło dla *giri* wszystko<sup>25</sup>.

Asano Naganori pozostawił po sobie literacki testament, w którym wyraża żal, iż nie był w stanie zabić wroga przed własną śmiercią, ale jednocześnie do pewnego stopnia podważa samurajski etos. Kwiat wiśni jest symbolem

<sup>21</sup> Pan feudałny.

<sup>22</sup> Kira rozmyślnie udzielił Asano Naganoriemu niewłaściwych wskazówek co do stroju i zachowania na dworze szoguna.

<sup>23</sup> Kategoria zobowiązań.

<sup>24</sup> Wierność cesarzowi.

<sup>25</sup> Ruth Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1999, s. 187.

waleczności samuraja poszukującego chwalebnej śmierci. Naganori pisze jednak także o straconej wiosnie – czasie, który nie nastanie już po jego odejściu. Opowieść o czterdziestu siedmiu roninach jest jednak nie mniej kanonicznym mitem japońskim, w którym opiewana jest lojalność i bezwzględne posłuszeństwo. Taką jego wizję przedstawił między innymi Kenji Mizoguchi w filmie *47 wiernych samurajów* (*Genroku chūshingura*, 1941). Hirokazu Koreeda idzie nieco innym tropem. Jego bohater wybiera drogę pokoju i harmonii. Kwiat ma dla niego odmienne znaczenie i nie stanowi już metafory odnoszącej się do klasycznych cnót samurajskich. Reżyser dwukrotnie odwołuje się do frazy „hana wa sake do ni wa tsukaeru” (kwiaty rosną wysoko, ale na nic się nie przydają)<sup>26</sup>, nawiązującej do opowieści o księciu Ota Dokwan. Podczas polowania spotkał on wiejską dziewczynę, którą poprosił o użyczenie przeciwdeszczowego płaszcza. Ta odpowiedziała mu wierszem o podwójnym znaczeniu<sup>27</sup>. Działanie bohatera filmu także jest niejednoznaczne: w pewnym sensie dokonuje on zemsty, ale jednocześnie czyni to w świecie kreacji i fikcji. To akt poezji, a nie tradycyjny gest samuraja.

Zamiast podjąć walkę, Soza decyduje się o niej opowiedzieć. Jest artystą wybierającym spełnienie w pięknie i harmonii – samego życia, ale także sztuki. „Hana wa sakura, hito wa bushi” (Kwiat wiśni jest pierwszym spośród kwiatów, wojownik pierwszym spośród ludzi)<sup>28</sup> – to jedno z dobrze znanych przysłów japońskich. Dla Hirokazu Koreedy kwiat jest jednak przede wszystkim czym innym – elementem ikebany, układu, w którym liczy się porządek, struktura i... cisza<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Jest to trawestacja znanego przysłowia japońskiego. Por. *Hyakunin-isshu*, dostępne w wersji angielskiej jako *A Hundred Verses from Old Japan*, trans. William N. Porter, London: The Clarendon Press 1909. Na podstawie wersji elektronicznej: <http://www.sacred-texts.com/shi/hvj/hvj001.htm>. W oryginale przysłowie to brzmi: „Nanae yae / Hana wa sake domo / Yamabuki no / Mi no hitotsu dani / Naka zo kanashiki”. Porter proponuje następujące tłumaczenie angielskie: „The yamabuki blossom has / A wealth of petals gay; / But yet in spite of this, alas / I much regret to say, / No seed can it display”.

<sup>27</sup> Cytowany wyżej Porter zwraca uwagę na dwuznaczność wynikającą z różnic w zapisie i wymowie. Jeśli „mi no” potraktować jako jedno słowo (w wersji mówionej można tak to zrozumieć), sens byłby zupełnie inny. Całość należałoby wtedy uznać jedynie za uprzejme przeprosiny odnoszące się do pierwotnego kontekstu. W tej wersji dziewczyna, nazywając samą siebie kwiatem yamabuki (rodzaj górskiej pnącej róży), informuje księcia, że nie posiada przeciwdeszczowego płaszcza.

<sup>28</sup> Daniel Crump Buchanan, *Japanese Proverbs and Sayings*, Norman: University of Oklahoma Press 1965, s. 119.

<sup>29</sup> Sztuka układania kwiatów nie polega tylko na tworzeniu pięknych bukietów, ale także na poszukiwaniu wewnętrznej harmonii i dążeniu do duchowej doskonałości. Por. np. Constance Fairchild, *Keiko's Ikebana: A Contemporary Approach to the Traditional Japanese Art of Flower Arranging*, „Library Journal” 2006, no. 131 (1), s. 111–113.



Kwiat wydawał się początkiem nowego okresu w twórczości Koreedy<sup>30</sup>. Ale szybko okazało się, że reżyser nie tylko nie porzucił problematyki współczesnej, ale także nawiązał do stylistyki debiutu, nie narażając się jednocześnie na zarzuty o brak oryginalności. Udało mu się po raz kolejny uzyskać efekt „czystego kina”, znany już z wcześniejszego *Nikt nie wie*. W 2008 roku zrealizował *A my idziemy (Ciggle na chodzie)*<sup>31</sup> – film, który nie poddaje się próbie streszczenia, pozostając czysto filmowym i wizualnym doświadczeniem.

Hirokazu Koreeda po raz kolejny posłużył się strategią „obserwującej kamery”, która zatapia się – jak wcześniej w *Nikt nie wie* i *Oddaleniu* – w rzeczywistości powstającej z interakcji między bohaterami. Tym razem reżyser zdecydował się na inną determinantę czasową. W filmie o dzieciach z Nishi-Sugamo „obserwacja” trwała rok, tu wydarzenia rozgrywają się w ciągu dwudziestu czterech godzin, choć oczywiście okres zdjęciowy trwał nieco dłużej. Brak też jakiegokolwiek dokumentalnej stylizacji w warstwie obrazowej – ujęcia są przemyślane i wysmakowane, choć najczęściej uderzają nie przepychem, a raczej prostotą, przywołującą na myśl późniejszy okres Yasujirō Ozu.

Klasyka japońskiego kina warto przywołać także z innego powodu – Hirokazu Koreeda w sposób wyraźny nawiązuje do tematyki jego „dojrzałych” filmów. *A my idziemy* opowiada bowiem o relacjach rodzinnych, układając wątplą opowieść z banalnych wydarzeń.

Punktem wyjścia jest spotkanie rodziny zorganizowane z okazji rocznicy śmierci Junpei, który zginął, próbując ratować tonącego chłopca. Zmarły był oczkiem w głowie swego ojca Kyohei – emerytowanego lekarza, który, choć już nie praktykuje, nadal zachował w domu elementy wystroju niewielkiej kliniki i wciąż lubi, by tytułować go „panem doktorem”. To właśnie Junpei, którego zdjęcie stoi w centralnym punkcie salonu, miał odziedziczyć gabinet ojca i stać się jego godnym następcą. Ale Kyohei ma jeszcze dwoje innych dzieci. Ryota – obecnie bezrobotny konserwator dzieł sztuki, odwiedza rodzinny dom z niedawno poślubioną Yukari i jej synem z poprzedniego małżeństwa. Jego siostra Chinami przyjeżdża z mężem i dwójką dzieci. Wydaje się jednak w dużo mniejszym stopniu zaangażowana w konflikty rodzinne – na plan pierwszy wysuwa się tu relacja ojca i syna.

Wszystko odbywa się niejako w cieniu Junpei, który – idealizowany przez ojca – nawet po śmierci jest rywalem brata. To on spełnił oczekiwania rodziciela – być może właśnie dlatego, że przedwcześnie zginął tragiczną śmiercią. Ryota jest wyraźnie niezadowolony, że zgodził się zostać na noc, ale sytuacja – wbrew

<sup>30</sup> Por. wywiad dla Kuriko Sato: [http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu\\_koreeda.shtml](http://www.midnighteye.com/interviews/hirokazu_koreeda.shtml).

<sup>31</sup> Tytuł zaproponowany przy okazji projekcji podczas Warszawskiego Festiwalu Filmowego 2008.

oczekiwaniom widza zachodniego – nie zmierza ani do ostatecznej konfrontacji między bohaterami, ani do wyraźnego pojednania. W filmie w ogóle brak momentów „wyrazistych” (ponownie w zachodnim rozumieniu tego słowa) – przez cały czas obserwujemy banalne sytuacje: dostawca przynosi do domu paczkę z zamówionym wcześniej sushi, mąż Chinami handlujący samochodami oferuje szwagrowi nowy model terenówki, czasem tylko – niejako pomiędzy słowami – pojawiają się istotniejsze kwestie. Relacje między postaciami ulegają tu raczej pewnemu wygaszeniu, wraz z upływem czasu odnosimy wrażenie, że narastający zapewne przez lata konflikt zostaje na swój sposób unieważniony.

A *my idziemy* to zapewne najbardziej „literacki” film Hirokazu Koreedy. Jest to zresztą na swój sposób oczywiste, ponieważ utwór ten jest autoadaptacją – powstał na podstawie powieści napisanej przez samego reżysera. To też bardzo osobiste dzieło – bo zrodzone z doświadczeń związanych ze śmiercią matki twórcy. Choć wątek ten nie pojawia się bezpośrednio ani w powieści, ani w wersji ekranowej – istnieje pod powierzchnią fikcyjnej opowieści. Ale literackość *A my idziemy* nie odbiera filmowi czysto kinematograficznych walorów – to najpiękniejsza pod względem plastycznym praca artysty. Co ciekawe – to, co piękne, jest tu jednocześnie bardzo proste. Koreeda w mistrzowski sposób pokazuje szczegóły: dzieci sięgające po kwiat wiśni, skrzydła motyla, klawiaturę fortepianu. Statyczne obrazy, przywodzące niejednokrotnie na myśl znakomity debiut, to wizualne haiku – pełne poezji i na swój sposób „zawieszoność” znaczenia. Niezwykłym akcentem jest też epilog – rodziców już nie ma, dzieci polewają ich grób wodą w upalny dzień. Ryota, którego głos słyszymy zza kadru, wie, ilu rzeczy nie zrobił ze swoimi bliskimi – nigdy nie był na meczu z ojcem, ani nie przewiózł matki samochodem. Coś się wydarzyło, tu jednak pozostało niewypowiedziane...

Tym bardziej zaskakujące jest, że *Nadmuchiwana lalka* zwraca się ponownie w stronę kina zdecydowanie bardziej rozbudowanego pod względem narracyjnym. Twórca nie traci jednak poetyckiej wrażliwości. Więcej: odwołuje się do sfery poezji w sposób dosłowny. Bohaterka nie tylko cytuje piękne haiku, ale także sama – w swym nieoczekiwanym człowieczeństwie – jest jak krótki wiersz, oddech zamieniający się w ulotny byt. Niezwykłość najnowszego dzieła japońskiego artysty polega na połączeniu obszarów pozornie do siebie nieprzystających. Hirokazu Koreeda sięga po wątki fantastyczne: streszczenie sugeruje, że film odwołuje się do sfery kiczu. Ale jednocześnie utwór ten nie ma nic wspólnego z komiksową tandetą i paradoksalnie doskonale wpisuje się w całość dorobku reżysera. Wywiedziona z mangi historia o lalce z sex shopu jest przecież w istocie kolejną opowieścią o samotności, potrzebie uczucia i stracie – która niekoniecznie musi być nazwana. Jest po prostu stanem ducha.

**Filmografia:**

- 1991 – *Uczyć się od cielaka* (*Mou hitotsu no kyouiku – Ina shogakkou haru gumi no kiroku*)  
1991 – *Jednakże...* (*Shikashi – Fukushi kirisute no jidainni*)  
1994 – *Sierpień bez niego* (*Kare no inai hachigatsu ga*)  
1995 – *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*)  
1996 – *Bez pamięci* (*Kioku ga ushinawareta toki*)  
1998 – *Życie pozagrobowe* (*Wandāfuru raifu*)  
2001 – *Oddalenie* (*Distance*)  
2004 – *Nikt nie wie* (*Dare mo shiranai*)  
2006 – *Kwiat* (*Hana yori mo naho*)  
2008 – *A my idziemy* (*Aruitemo aruitemo*)  
2008 – *Daijōbu dearu Yō ni: Cocco Owaranai Tabi*  
2009 – *Nadmuchiwana lalka* (*Kūki ningyō*)