

## Adam Talarowski: Między konformizmem a niezależnością – pierwsze filmy Kurosawy

Myśli Kurosawy, mające jako punkt odniesienia ekstremalne okoliczności, w których przyszło mu tworzyć pierwsze filmy, mają też jednak swój walor uniwersalny, i każdego, kto zastanawia się nad uwarunkowaniami własnej bądź cudzej pracy twórczej mogą skłonić do (auto)refleksji o mechanizmach cenzury i presji, których odmiany są niezliczone, przepoczwarczające się w czasie i przestrzeni – pisze Adam Talarowski w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Kurosawa. Wschód kultury”.

Wczesne filmy Akiry Kurosawy, powstające w cieniu wojny i w pierwszych latach po jej zakończeniu, często pozostają (nie bez powodu...) poza głównym nurtem zainteresowania widzów i filmoznawców, ustępując miejsca jego późniejszym arcydziełom, takim jak *Tron we krwi*, *Siedmiu samurajów* czy *Rashōmon*. Rzeczywistość polityczna, w której działał Kurosawa w pierwszej dekadzie swej pracy filmowej zaciążyła na jego swobodzie twórczej, odciskając wyraźne, negatywne piętno na powstających filmach. Tworzył w warunkach zewnętrznej, instytucjonalnej, ale także uwewnętrznionej cenzury. Przyznawał, że kalkulował reakcję cenzorów przed oddaniem im swoich scenariuszy. Sam stwierdził, że przełomowy pod tym względem był dopiero *Pijany anioł* (1948, 7. film w dorobku).

Okres poprzedzający pracę nad pierwszym samodzielnym filmem wspominał po latach, m.in. w rozdziale autobiografii zatytułowanym „Gorzka wojna”: „Podczas wojny na Pacyfiku wolność słowa w Japonii ulegała coraz większym ograniczeniom. Nawet jeśli mój scenariusz został już zaakceptowany przez firmę produkcyjną do sfilmowania, komisja cenzorska Ministerstwa Spraw Wewnętrznych go odrzuciła. Werdykt cenzury był ostateczny – nie było żadnej możliwości odwołania się od niego. [...] Cenzorzy z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych sprawiali wrażenie ludzi umysłowo chorych. Wszyscy zachowywali się, jakby cierpieli na paranoję, skłonności sadystyczne i różne seksualne obsesje. [...] To ludzie, którzy naprawdę powinni byli trafić za kratki. Robię wszystko, co w mojej mocy, by powstrzymać gniew, który sprawia, że moje pisanie o nich staje się pełne przemocy, ale samo myślenie o nich i wspomnienie tamtych czasów sprawia, że drżę ze wściekłości”. W retrospektywnych refleksjach reżyser przyznaje, że nie miał odwagi na otwarty sprzeciw wobec militarystycznej ideologii państwa i ograniczeń narzucanych przez władze. „Udało mi się jedynie przetrwać, schlebając, gdy było to konieczne, i w innych przypadkach unikając cenzury. Wstydzę się tego, ale muszę być szczery. Ze względu na swoje własne postępowanie nie mogę teraz przyjąć pozy moralizatora i krytykować tego, co działo się w czasie wojny. Wolność i demokracja epoki powojennej nie były czymś, o co walczyłem i co zdobyłem – zostały mi dane przez siły, które były poza moją kontrolą” (tłum. własne).

Myśli Kurosawy, mające jako punkt odniesienia ekstremalne okoliczności, w których przyszło mu tworzyć pierwsze filmy, mają też jednak swój walor uniwersalny, i każdego, kto zastanawia się nad

uwarunkowaniami własnej bądź cudzej pracy twórczej mogą skłonić do (auto)refleksji o mechanizmach cenzury i presji, których odmiany są niezliczone, przepoczwarzające się w czasie i przestrzeni.

Niemniej jednak, to w tych wczesnych produkcjach można dostrzec już początki motywów i stylu, który Kurosawa rozwijał w swoich późniejszych, bardziej znanych dziełach. Jak stwierdził Michał Bobrowski, „nawet słabsze filmy Kurosawy nie są nigdy zupełnie nieudane, w każdym z nich znajdzie się przynajmniej jedna scena, jedno ujęcie czy rozwiązanie formalne, w którym rozpoznamy dotyk geniusza”. Opracowania, które w ujęciu chronologicznym prowadzą czytelnika przez filmografię japońskiego mistrza, dobrze wydobywają tę perspektywę. Obszerne analizy formalnego nowatorstwa Kurosawy już od jego debiutanckiego filmu można znaleźć w książkach S. Prince'a *The Warrior's Camera* i Daniela Richiego *The Films of Akira Kurosawa*. Najnowsza praca omawiająca cały dorobek reżysera, *Akira Kurosawa and Modern Japan* (McFarland, 2022) Davida A. Conrada, przygląda mu się pod nieco innym kątem. Amerykański historyk, dobrze znający dzieje Japonii, spogląda na twórczość Kurosawy w kontekście historii i społecznych przemian jego ojczyzny w XX wieku. W 30 rozdziałach odpowiadających 30 filmom twórcy *Siedmiu samurajów*, pokazuje, jak na jego filmach odcisnęły się pełne sprzeczności, gwałtowne i wielowymiarowe przemiany Japonii, która w tym czasie przechodziła drogę od militarnych ambicji imperialnych i dramatycznych lat II wojny światowej, przez czasy amerykańskiej okupacji, po gwałtowną powojenną modernizację, rozwój gospodarczy i towarzyszące tym zjawiskom nowe (i te ponadczasowe) problemy i dylematy.

Conrad wskazuje, że filmy Kurosawy z wcześniejszego okresu twórczości bardziej bezpośrednio wiążą się z bieżącymi wydarzeniami i przemianami politycznymi. „Idee wyrażone przez Kurosawę i współscenarzystów jego filmów ukształtowały się w specyficznym japońskim kontekście – kontekście obejmującym powolne przemiany kulturowe, zawrotne tempo przemian ekonomicznych i politycznych oraz nową dynamikę społeczną. Cztery wojenne filmy Kurosawy poruszają tematykę militarnej historii Japonii, opowiadając o obowiązkach i poświęceniu, a także o znaczeniu całkowitego zaangażowania w życie cywilów. Jego kolejnych dziewięć filmów, powstających podczas amerykańskiej okupacji, w surowy sposób przedstawia powojenną rzeczywistość, z takimi jej wymiarami jak przestępczość, bieda, inflacja, czarny rynek oraz wyzwania związane z demokratyzacją i redemokratyzacją wiejskiej i miejskiej Japonii. Dziesięć filmów Kurosawy nakręconych między rokiem 1954 a 1965 należy do jego najbardziej znanych i cenionych dzieł, lecz ich związek z japońskim „gospodarczym cudem” lat 50. i 60. jest ujęty w metaforze *jidai-geki* [filmu kostiumowego] i rzadko był dostrzegany przez krytyków”.

We wczesnych dziełach Kurosawy, prócz przejawów konformizmu początkującego twórcy (bez których najpewniej żadne jego filmy by wówczas nie powstały), dostrzec można rozwój tematów i motywów, które reżyser podejmie później wielokrotnie w późniejszych arcydziełach. W filmach, stanowiących kompromisy między wyobrażeniami a realnymi możliwościami twórczymi, Kurosawa badał kwestie moralnych wyborów jednostki w trudnych, czasem skrajnych okolicznościach, konfliktu między tradycją a nowoczesnością czy

poszukiwania własnej tożsamości. Dziś, gdy za sprawą internetowych możliwości filmy te są dostępne na całym świecie, w zasięgu kilku kliknięć, warto przyrzeć się, co mają do zaoferowania.

### **Sanshiro Sugata (1942)**

Akcja filmu, opartego na współczesnej powieści, toczy się w 1882 roku, w okresie Meiji, kiedy zachodnie wpływy zaczęły zmieniać japońską tożsamość. Nowa szkoła walki – judo – rywalizuje z tradycyjnym jujitsu. Na początku filmu młody Sanshiro Sugata przybywa, by trenować u mistrza jujitsu, szybko jednak znajduje swego *senseia* w nauczycielu (twórcy) judo. Filmowy bohater patronujący drodze tytułowego Sanshiro nawiązuje do autentycznej postaci Jigoro Kano (w filmie to Yano). Chciał on nadać jujitsu filozoficzno-religijne podstawy, które kładłyby nacisk na samodoskonalenie dla dobra społeczeństwa i cel duchowy fizycznego rozwoju. W jego naukach przeplatały się elementy buddyzmu i konfucjanizmu. Judo to nie tylko sztuka walki ale „ścieżka człowieczeństwa”, „wieczna prawda o tym, jak rzeczy mają się w niebie i na ziemi”; „nauczenie judo człowieka, który nie zna Ścieżki Człowieczeństwa byłoby jak powierzenie noża szaleńcowi” – mówi *sensei* do Sanshiro, krytykując jego porywczość, skłonność do działania pod wpływem emocji oraz nieumiejętność panowania nad własną siłą i ambicjami. Dalej pojawia się japoński analogon łacińskiego *preparatio mortis*: „Tylko dzięki tej prawdzie ludzie mogą osiągnąć spokój ducha wobec śmierci. To jest ostateczny cel wszystkich Ścieżek”.

Jak w wielu innych filmach Kurosawy, fabuła koncentruje się wokół duchowego kształcenia bohatera, a narracja przyjmuje formę kroniki, przedstawiającej kolejne etapy jego przemiany, rozwoju i dojrzewania.

Film bada napięcie między indywidualizmem i ideałem relacji mistrz-uczeń, które japoński reżyser będzie eksplorował jeszcze wielokrotnie. U Kurosawy (i w powieści, którą adaptował) różnica wieku między protagonistami jest wyraźniejsza niż w odniesieniu do autentycznych pierwowzorów postaci (6 lat w rzeczywistości, w filmie dzieli ich co najmniej pokolenie). Skonfrontowany z krytycznymi słowami mistrza Sanshiro odczytuje je w odniesieniu do takich wartości jak lojalność i wierność swemu Panu – cnót fundamentalnych w tradycyjnej japońskiej kulturze, silnie rezonujących do dziś w społeczeństwie Nipponu. Dla Sanshiro to one właśnie są bodźcem do największej z moralnych i fizycznych prób na drodze ku oświeceniu (*satori*), gdy chce dowieść gotowości oddania życia jako wyrazu lojalności. Film wprowadza istotną zmianę względem powieści: decyzja o poświęceniu nie wynika z wyzwania rzuconego przez nauczyciela, lecz jest inicjatywą samego Sanshiro. Jego czyn – skok do stawu i trwanie w nim w oczekiwaniu na śmierć – łączy młodzieńczą brawurę z głębokim poczuciem lojalności.

Sanshiro przeżywa swoje oświecenie (*satori*) patrząc na rozkwitający kwiat lotosu, po wielu godzinach w zimnych wodach stawu. Kwiat lotosu to silnie nasycony religijnie symbol buddyjski: roślina „wyrasta z mętnej (mulistej, brudnej) wody, ale sama pozostaje czysta. Ukazuje prawdziwą naturę rzeczywistości – pustkę zjawisk oraz nieskalaną mądrość” (Paweł Szuppe). Sanshiro pod wpływem tego widoku wychodzi i głęboko kłania się swojemu mistrzowi. Jak wskazuje W. Klinger „ani kwitnące lotosy, ani ukłon nie pojawiają się w powieści Tomity. Epifania Sanshiro, wywołana widokiem lotosu, to prawdopodobnie artystyczny dodatek Kurosawy, natomiast jego głęboki pokłon można przypisać interwencji cenzury wojennej. [...]. Ówczesny reżim militarny wyraźnie chciał podkreślić wagę gotowości do śmierci w imię lojalności i posłuszeństwa”. W buddyzmie wielką rolę

odgrywa idea „nagłego przebudzenia”, zakładająca, że praktykujący mogą osiągnąć natychmiastowy wgląd, „jednym spojrzeniem”, w prawdę ostatecznej rzeczywistości – i przejmująca scena w pierwszym filmie Kurosawy jest artystyczną interpretacją tego momentu.

W okresie II wojny światowej japoński buddyzm był instrumentalizowany przez państwo jako narzędzie legitymizacji imperialnej władzy i nacjonalizmu, propagując idee lojalności i synowskiego oddania jako duchowego obowiązku obywateli wobec cesarza. Koncepcje buddyjskie, takie jak „brak ego” czy poświęcenie, były reinterpretowane w duchu militarystycznym, sugerując, że rezygnacja z własnego „ja” i gotowość na śmierć w imię cesarza to najwyższa forma duchowego oświecenia. W efekcie podlegający cenzurze na wszystkich etapach tworzenia debiut Kurosawy (wraz z wyraźniej propagandową jego kontynuacją) stanowi niejednoznaczny, niezwykle ciekawy przyczynek do problematyki swoistej „teologii politycznej” w militarystycznej Japonii czasów II wojny światowej.

Antagonistą i swoistym sobowtórem Sanshiro jest Higaki, z którym stacza ostateczną walkę, „na śmierć i życie”. Wskazywano, że od pierwszego filmu Kurosawa prezentuje bardzo wysoki stopień wizualnej samoświadomości i „kontemplacji formy”, w sposób pozwalający przywoływać współczesnego, przełomowego *Obywatela Kane'a* (1941). Widać też początki kształtowania się malarskiego stylu Kurosawy, czerpiącego z kompozycji japońskich obrazów-zwojów, wrażenie wywierają techniki sugerujące nieprzerwany przepływ ruchu kamery i obiektów. Dużą rolę odgrywał montaż; Kurosawa realizował go w duchu zasad montażu Eisensteina, dynamizującego narrację filmu i starającego się o osiągnięcie efektu szoku percepcyjnego w newralgicznych momentach.

## **Najpiękniejsza (1944)**

Film powstał jako element propagandy wojennej w schyłkowym okresie światowego konfliktu, gdy w Japonii zdecydowano się na znaczne rozszerzenie rekrutacji kobiet do pracy w przemyśle. Miał ukazywać determinację i wytrwałość kobiet pracujących w fabryce optycznej, istotnej dla przemysłu militarnego. Kurosawa nadał mu charakter półdokumentalny, naturalistyczny – film nagrywano w prawdziwej fabryce, a aktorzy pracowali i spali razem z zatrudnionymi w niej. W filmie dominują motywy służby i surowej samodyscypliny na rzecz państwa i czytelne przesłania moralne. U polskiego widza wzbudza naturalne skojarzenia z filmami socrealistycznymi. Reżyser poślubił Yaguchi Yoko, odtwórczynię głównej roli Ichiban Utsukushiku; małżeństwo przetrwało 40 lat, do śmierci Yoko.

## **Sanshiro Sugata, część II (1945)**

Film, wyprodukowany w końcowej fazie II wojny światowej, ma znacznie wyraźniejszy wymiar propagandowy niż pierwsza część, mniej w nim także eksperymentów formalnych. Film otwiera scena, w której – na ulicach portowej Jokohamy – agresywny amerykański marynarz bije chłopca ciągnącego rikszę. Sanshiro, reprezentujący wzorzec osobowy bohatera czasów wojny, ratuje go. Film promuje wyższość japońskiego judo, sztuki walki i ścieżki życia, nad zachodnim boksem, pomyślanym jako prymitywna rozrywka dla łaknącej krwi gawiedzi, a co za tym idzie – japońską przewagę fizyczną, moralną i duchową nad amerykańskimi wrogami.

Zdaniem Davida Conrada, ukryte przesłanie filmu można odczytać w scenie, gdy bracia Higaki, oponenti Sanshiro, mówią do siebie: „przegraliśmy”. Wtedy obłąd Genzaburō ustępuje, Sanshiro z uśmiechem i nadzieją patrzy na nowy dzień, a słowa i ich kontekst sugerują sytuację, w jakiej znalazła się Japonia.

### **Ci, którzy nadepnęli tygrysowi na ogon (1945)**

Niespełna godzinny film został przygotowany szybko, przy małym budżecie, by odpowiedzieć na zapotrzebowanie wytwórni na nowe produkcje, w ostatnim okresie przed kapitulacją Japonii. Jest oparty na sztuce kabuki (japońska forma teatralna, łącząca śpiew i taniec) *Kanjinchō*. Przedstawia wydarzenia z dziejów średniowiecznej (XII w.) Japonii: rywalizujące klany wojowników walczą o władzę, a konflikt przenosi się między braci z triumfującego rodu – jeden z nich musi uciekać, by ratować swoje życie. Widzimy kilkusobową grupę wędrującą przez las, najbliższe otoczenie zdegradowanego władcy. Sztuka eksplorowała motywy ważne w kulturze japońskiej, jak „ulotność chwały” i „upadek potężnych”, Kurosawa natomiast wprowadził do filmu element komiczny (beztroskiego i figlarnego tragarza) kontrastujący majestatycznych, zdyscyplinowanych samurajów. Jak pisze S. Prince, „widz otrzymuje dwie konkurujące ze sobą narracje: dyskurs o integralności tożsamości klasowej – podkreślenie godności i szlachetności samurajów, oraz dyskurs celebrujący brak ograniczeń klasowych, spontaniczność zachowań i emocjonalne więzi wykraczające poza podziały społeczne. Oba głosy walczą o dominację w filmie, na przemian zastępując się nawzajem”, co staje się jedną z form wyrazu tak ważnej dla Kurosawy polifoniczności dzieła filmowego.

Dystrybucja filmu została wstrzymana przez amerykańską cenzurę, wyczuloną na filmy przedstawiające samurajską przeszłość Japonii. Ponadto, jak wskazuje D. Conrad, ponieważ film dotyka (ważnego w kulturze japońskiej) problemu ukrywania swoich uczuć i elastyczności postawy, by poprzez pozory dostosować się do okoliczności – mógł wzbudzać skojarzenia jako bieżący komentarz polityczny – Japończyk demilitaryzujący się i demokratyzujący się na poziomie *tatema* (fasady, maski), pozostawiający nienaruszone *honne* (prawdziwe myśli i uczucia).

### **Nie żałuję swojej młodości (1946)**

Pierwszy film Kurosawy powstający w nowych warunkach, po kapitulacji Japonii, w okresie amerykańskiej okupacji, podejmuje temat zróżnicowanych postaw wobec militarystycznej ideologii, opartej na przekonaniu o wyższości Japonii nad azjatyckimi sąsiadami, coraz wyraźniej obecnej od początku lat 30. Główna bohaterka, której przemianę opowiada film, Yukie, może symbolizować dylematy społeczeństwa Japonii, wahającego się pomiędzy rywalizującymi ideami i wyborem dróg działania, jak Yukie waha się między personifikującymi określone postawy mężczyznami. Ostatecznie wybiera Noge, postać inspirowaną lewicowym działaczem Hotsumi Ozakim, straconym w czasie wojny za szpiegostwo na rzecz ZSRR, autorem głośnych, docenionych literacko i humanistycznych w wymowie listów z więzienia do żony. Yukie zdaje sobie sprawę, że ich wspólne życie może być krótkie, lecz pomimo tego decyduje się go wspierać, mając też w pamięci słowa ojca, że wolność „wymaga poświęceń, wysiłku i cierpienia”.

Gdy Noge umiera w więzieniu, Yukie postanawia żyć z bliskimi zmarłego męża, prześladowanymi w wiejskiej społeczności jako rodzina „zdrajcy” – mimo tego, że sami potępiali wybory życiowe syna. Tak, jak *Najpiękniejsza* gloryfikowała społeczną unifikację i dominację państwa nad życiem jednostki, tak powojenny film ostrzega przed zagrożeniami zbiorowego ostracyzmu (mechanizm kozła ofiarnego), będącymi efektem ślepego posłuszeństwa wobec propagandy i ludzkiej skłonności do prześladowania Innego. Uosabiając wzór postawy w nowych okolicznościach – Yukie podejmuje ciężką, fizyczną pracę. Tragiczne koleje losu głównych bohaterów zmierzają jednak do finału, który miał nieść nadzieję i symboliczne przesłanie: odnowa Japonii wymaga przyjęcia bolesnej odpowiedzialności za przeszłość, ale także odwagi, determinacji i humanistycznej wiary w przyszłość.

Ważną ramę interpretacyjną dla filmu proponuje sam Kurosawa w swojej autobiografii: „Japończycy postrzegają asertywność jako niemoralną, a poświęcenie siebie jako rozsądną drogę postępowania w życiu. Byliśmy do tego przyzwyczajeni i nigdy nie przyszło nam do głowy, by to zakwestionować. Czułem, że bez ustanowienia „ja” jako wartości pozytywnej nie może być ani wolności, ani demokracji. Mój pierwszy film w powojennej erze, *Nie żałuję swojej młodości*, porusza właśnie temat jednostki jako swe kluczowe zagadnienie”.

### **Cudowna niedziela (1947)**

Piękny, humanistyczny, a jednocześnie zaangażowany społecznie film, zapożyczony głęboko we włoskim neorealizmie. Powstawał w realiach wczesno-powojennej Japonii, w którym dojmującym problemem

współczesności stały się dramatyczne problemy z niedoborem mieszkań i zaopatrzeniem w żywność, przyczyniające się do masowego głodu i rozpowszechnienia patologii związanych z funkcjonowaniem czarnego rynku. Film opowiada o losach Yuzo i jego narzeczonej Masako, pary z trudnością radzącej sobie z problemami bytowymi. Ich wątpliwości, obawy, rozczarowania rzeczywistością, ale też nadzieje i marzenia urastają do rangi egzystencjalnej metafory ludzkiej kondycji.

Filmy Kurosawy (i takie ich interpretacje, jakie zaproponował choćby David A. Conrad w swej książce) uświadamiają, że twórczość (a zwłaszcza – filmowa) nigdy nie powstaje w próżni, kształtują ją nie tylko osobiste doświadczenia, przemyślenia, preferencje i autonomiczne wybory artysty. Przypominają też, że zawsze trzeba szukać przestrzeni autentycznego głosu, choć nie dają – nie mogą dać – jednoznacznej odpowiedzi, gdzie leży granica między służbą złej sprawie a wartą podjęcia próbą zachowania, choćby częściowej, twórczej niezależności.

*Adam Talarowski*

---

Za użyczenie egzemplarza książki D. Conrada *Akira Kurosawa and Modern Japan* dziękujemy wydawnictwu *McFarland*.

# Akira Kurosawa and Modern Japan



**David A. Conrad**

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---