

Aneta Pierzchała: Akira Kurosawa, cesarz kina

Postulat czynu, wynikający z wiary w przyrodzoną człowiekowi zdolność rozróżniania dobra i zła i znaczenie ludzkiej woli, na pewno w istotny sposób określa twórczość Kurosawy – pisze Aneta Pierzchała w tekście, który przypominamy w „Teologii Politycznej co Tydzień”.

Latem w Japonii przy wejściach do sintoickich świątyń i w oknach domów wiszą kolorowe dzwonki. O tej porze roku powietrze jest nieruchome i ciężkie. Kiedy jednak jego najłżejsze, niewyczuwalne prawie ruchy poruszają dzwoneczkami, słychać delikatną muzykę, zapowiedź wiatru. Dźwięk wyprzedza wiatr, chociaż to przecież wiatr musiał być pierwszy.

Cisza, w której wrażliwe ucho odnajduje zapowiedź żywiołu, to może najtrudniejszy do zdefiniowania element poetyki filmów Kurosawy. I to z pewnością prowadzenie partii lirycznych, które przeradzają się w żywiołowe i pełne pasji sekwencje, stanowi element niepowtarzalnego stylu japońskiego reżysera. Wiatr, gwałtowne ulewy powracają w całej jego twórczości na podobieństwo tematu w utworze muzycznym. Ale zanim żywioł ujawni się, rozwija się niepostrzeżenie, jak bolero w *Rashōmonie*, napisane przez Fumio Hayasakę na życzenie Kurosawy tak, by przypominało słynne *Bolero* Ravela. Zanim step pogrąży się w mrokach burzy, Kurosawa uchwyci drgnienie traw. Podobnie

„podskórne” zdarzenia prowadzą do scen, w których eksplodują ludzkie namiętności. Przed tym jak Makbet zabije księcia, w ciszy rozlegnie się krzyk ptaka.

Japonia Kurosawy, zwykle w efektownym historycznym kostiumie, targana żywiołami, do dziś fascynuje Zachód estetyczną obcością – jest inna od tej zgrzebnej, powojennej Japonii Ozu.

„Zawsze miałem zero z ćwiczeń wojskowych” – napisał na marginesie wspomnień ze szkolnych lat Kurosawa, mistrz w reżyserii scen walki. Paradoksalnie – był bardzo dumny ze swojego samurajskiego pochodzenia. Portret chłopca, który wyłania się z jego wspomnień i wspomnień najbliższych kolegów z lat młodości, jest trudny do uchwycenia, bo rozmazują go sprzeczności.

Sam Kurosawa twierdził, że był dzieckiem lęklwym i grzecznym, znajomi oceniali go jako chłopca o silnych instynktach przywódczych. Te sprzeczności w ocenach pojawiały się później również w przypadku jego twórczości. Bywało, że filmy, w które wkładał najwięcej serca i które kochał, spotykały się z chłodnym przyjęciem, te zaś, które realizował na marginesie swoich pasji (choć zawsze pracował z oddaniem i słynął z perfekcjonizmu), zyskiwały opinię arcydzieł. Być może właśnie z tego względu, że opinie krytyki na temat jego twórczości nie były zbieżne z jego własnymi ocenami, Kurosawa nie lubił dziennikarzy i niechętnie udzielał wywiadów. Ten Kurosawa, którego cenił i podziwiał świat, był dla niego samego kimś obcym.

Początkowo, w latach 20., Kurosawa swoją przyszłość wiązał nie z kinem, ale z malarstwem. Był słuchaczem szkoły sztuk pięknych, jednak płótna, które powstały w tym okresie, podobno spalił i do malarstwa powrócił dopiero kilkadziesiąt lat później – przy okazji plastycznych projektów do filmu *Ran*. Kurosawa częstokroć wspominał, że z kinem związała go chęć finansowego uniezależnienia się. Być może wpłynęły na to także względy pozaracjonalne – jego głęboki związek z bratem, komentatorem zagranicznych niemych filmów, którego samobójczą śmierć boleśnie przeżył.

Pierwszą swoją pracę w zespole wytwórni Tōhō Kurosawa wspominał z niechęcią, jako jałową i nudną. Dopiero praca przy *Koniu Kajirō* Yamamoto z Hideko Takamine z 1941 roku, w którym opracował partie plenerowe, umożliwiła mu debiut. Chociaż za prawdziwie „swoją film” uznawał dopiero *Pijanego anioła* z 1948 roku (w tym filmie po raz pierwszy wystąpił u Kurosawy Toshiro Mifune), to już *Saga o dzudo*, nakręcona w 1943 roku, była zapowiedzią jego indywidualnego stylu. Wtedy to właśnie objawił się jako reżyser, który z pozornie brukowej historii potrafi uczynić traktat na temat postawy człowieka wobec swojej klęski i odpowiedzialności za wybory, których dokonuje, potrafił wreszcie opowiedzieć o walce, która ma sens, o ile nie toczy się dla samej siebie. *Saga o dzudo* była tak dużym sukcesem, że w dwa lata później reżyser nakręcił jej drugą część – niepotrzebny film, jak nazywał *Nową sagę o dzudo*.

Nakręcony w 1950 roku *Rashōmon* krytycy zgodnie uznali za arcydzieło. Dał on początek trwającemu kilka lat okresowi w twórczości Kurosawy, w którym powstają jego najwybitniejsze filmy – m.in. *Piętno śmierci* (1952), *Siedmiu samurajów* (1954) i *Tron we krwi* (1957). Sam

Kurosawa spośród filmów zrealizowanych w tym czasie najbardziej cenił *Idiotę* (1951) i *Żyję w strachu* (1955) (bohater tego ostatniego opanowany jest obsesyjnym lękiem przed wybuchem wojny atomowej). Wobec dzieł uznanych za wybitne utrzymywał dystans i określał je jako „rozrywkowe” i „widowiskowe”. A jednak to właśnie *Rashōmon* przyniósł Kurosawie uznanie na całym świecie i spowodował zainteresowanie kinematografią japońską. Historia, która toczy się w odległej epoce Heian, niedaleko miasta świątyń, dawnej stolicy Japonii Kioto, została odebrana jako przypowieść o naturze ludzkiej, o ograniczonych możliwościach ludzkiego poznania, a nawet o braku obiektywnej prawdy.

Film Kurosawy został nagrodzony w 1951 roku Oscarem i Złotym Lwem w Wenecji. W kontekście jego twórczości padało chociażby nazwisko Pirandella, który w latach 20. opisywał mechanizm rozkładu osobowości, pisał o tym, jak w grze pozorów i fałszu człowiek gubi własną tożsamość. Czytano *Rashōmon* poprzez tradycję zachodnią i, co podkreślano w Europie, w Japonii film został odebrany jako dziwaczny (choć odniósł sukces kasowy). Japońscy widzowie mieli się ponoć sprzeciwiać relatywizmowi historii i domagać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: kto zabił?

Postulat czynu, wynikający z wiary w przyrodzoną człowiekowi zdolność rozróżniania dobra i zła i znaczenie ludzkiej woli, na pewno w istotny sposób określa twórczość Kurosawy. Ale wśród jego filmów są też i takie, jak np. szekspirowski *Tron we krwi* czy *Zły śpi spokojnie* (1960, inspirowany *Hamletem*), które koncentrują się na samym opisie fenomenu zła, pozostawiając świat bez nadziei na zbawienie. Kurosawa osadza akcję wielu swoich dzieł w okresach bratobójczych walk, kiedy stary porządek ustępuje miejsca chaosowi. Obrazy zrujnowanych

zamków i świątyń są u niego symbolicznym skrótem opisu takiego czasu (np. nagrodzony w 1980 r. Złotą Palmą w Cannes głośny *Sobowtór* rozgrywa się w okresie wojen domowych toczonych w Japonii w XVI wieku). Być może nie bez wpływu na twórczość reżysera pozostał niepokojący klimat lat 50., zdominowany poczuciem rozkładu japońskich tradycyjnych wartości. Klimat, z którego wyrośnie kontrowersyjna twórczość najgłośniejszego na świecie japońskiego pisarza, opanowanego obsesją śmierci Yukio Mishimy.

Gest filmowego bohatera Kurosawy z *Rashōmona*, który ocala dziecko, a tym samym ludzką godność, podejmują również bezdomni *rōninowie* z *Siedmiu samurajów* (1954). Występują oni w imię takich wartości, jak odwaga, honor i sprawiedliwość, choć wiedzą, że w rzeczywistości, o którą walczą, nie ma dla nich miejsca. Filozofię zbawienia świata jednym, częstokroć indywidualnym czynem europejska krytyka uznaje za najbardziej charakterystyczny element w twórczości Kurosawy. Jednym ze źródeł dystansu rodaków do twórczości tego reżysera jest to, że współcześni Japończycy oddalili się być może od buddyjskiej idei jednostkowego odkupienia. Ten „indywidualizm” doceniło natomiast kino amerykańskie, które zawsze miało słabość do buntowników i romantycznych wędrowców. Kiedy w latach 70. Kurosawa był bojkotowany przez japońskich producentów, z psychicznego kryzysu pomogli mu się wydobyć dwaj amerykańscy filmowcy – Steven Spielberg i George Lucas. Lata 70. i 80. to okres współpracy Kurosawy z zagranicznymi kinematografiami. *Ran* (1985) powstał przy wsparciu u Francuzów, przy *Dersu Uzała* (1975) z reżyserem pracowali Rosjanie. *Sobowtóra* nakręcono przy udziale Amerykanów, a w pracę nad *Snami* (1990) osobiście zaangażował się Martin Scorsese (grał w filmie van Gogha).

O tym, jak dużą popularnością cieszył się Kurosawa poza granicami Japonii, świadczą nowe wersje jego filmów – John Sturges w 1960 roku zrobił remake *Siedmiu samurajów* w postaci *Siedmiu wspaniałych*, nową wersję *Rashōmona* nakręcił Martin Ritt (*Prawda przeciw prawdzie*, 1964), a Sergio Leone przełożył na język spaghetti westernu *Straż przyboczną* (*Za garść dolarów*, 1964).

W mroku Japończycy odkryli piękno. I być może „mistyka Wschodu”, o jakiej mówi się na Zachodzie, oznacza po prostu ciszę mroku, budzącą poczucie lęku i chłodu. Głośny japoński pisarz początku wieku, Jun'ichirō Tanizaki, twierdził, że piękno nie kryje się w rzeczy samej, lecz w deseni cienia, jaki powstaje między rzeczami, czyli w grze mroku i światła. I wydaje się, że coś z tak zdefiniowanej japońskości tkwi także w twórczości Kurosawy.

Kolor długo pozostawał obcy temu reżyserowi i ów dystans do barwy nie był podyktowany tylko technicznymi czy ekonomicznymi względami. Jeszcze w latach 60. swoją niechęć do koloru w filmie Kurosawa motywował tym, że gama kolorystyczna możliwa wtedy do uzyskania nie pozwala oddać specyficznego kolorytu japońskiego pejzażu. Grę mroku i światła odnajdujemy w najwybitniejszych filmach Kurosawy – *Rashōmonie* i *Tronie we krwi*. Nawet w barwnych *Snach* (1990), tak jak i w *Ran* (1985), najpiękniejsze sekwencje i epizody to te, w których kolor zredukowany jest do minimum. W śnie o zamieci (*Sny*) dominują czerń i błękitna biel, a w śnie o tunelu – chłodny błękit i zieleń. W latach 70. i 80. Kurosawa kręci już filmy kolorowe, w pamięci wielu miłośników jego kina pozostanie jednak jako mistrz światła i cienia.

Sny nakręcone pod koniec życia artysty (jak wspominałam, przy olbrzymim wsparciu Martina Scorsese) pozostają interesujące nie tylko z tego względu, że są najbardziej osobistym dziełem w twórczości Kurosawy. Wydaje się, że w nich właśnie, jak w soczewce, skupiają się też blaski i cienie jego twórczości.

Film, co oczywiście nie jest trudne do rozszyfrowania, swoją poetyką nawiązuje do snu. To kilka luźno związanych ze sobą historii, a właściwie rozbudowanych obrazów. Wizualnym impulsem tych opowieści jest zawsze jakiś element pejzażu dzieciństwa: obraz kwitnącego brzoskwiowego sadu, tajemniczej kobiety z gór, królestwa barwnych lalek. Wszystkie one mają związek z tradycją, mitologią i baśniami Japonii.

Obrazy te – niekoniecznie czytelne dla Europejczyka – nawiązują łączność z obrazami wewnętrznego, indywidualnego świata, a tematem przewodnim wszystkich „snów” jest zetknięcie ze śmiercią. Jej istnienie bywa zaledwie przeczute, jak w pierwszym epizodzie – śnie małego chłopca o lisach, mitologicznych zwierzętach, których kamienne figurki spotkać można w przydrożnych świątyniach i ogrodach Japonii. We śnie dziecko, które w lesie podejrzowało taniec świętych zwierząt, dostaje wyrok – karę za spojrzenie w twarz Tajemnicy. Kiedy idzie prosić lisy o ułaskawienie, zapatruje się w tęczę. Bo intensywność istnienia dziecka odbiera znaczenie śmierci i chłopiec nie przeczuwa jeszcze jej grozy.

Równie poetycki, mistrzowsko zrealizowany jest sen o tunelu, śniony przez człowieka, który doświadczył już kruchości życia i myśli o śmierci. Słysząc marszowy krok, którego odgłos narasta. Żołnierze

wychodzą z tunelu. Stają w zwartym szeregu, gotowi przyjąć komendę swojego dowódcy. Ale nie wypełniają już żadnego rozkazu. Są martwi. To tylko ich cienie rozpaczliwie czepiają się życia.

Umiejętność przełożenia doświadczenia wewnętrznego na obraz to bez wątpienia największy atut twórczości Kurosawy.

Jednak sny stopniowo bledną, tracą magię. Skłonność do dydaktyzmu, przeświadczenie, że misja artysty jest podobna do misji apostoła, sprawia, że w kolejnych snach słuchamy wywodów o człowieku, który sam na siebie ściąga apokalipsę. Z poety Kurosawa zadziwiająco łatwo staje się publicystą ogarniętym lękiem przed wybuchem wojny atomowej, przejętym tragedią Hiroszimy i Nagasaki. Obrazy tracą symboliczną wielowymiarowość. Uniwersalność. Kiedy patrzymy na ludzi zagubionych w różowej mgłę śmiercionośnego gazu, wiemy, że teza Kurosawy, iż pragnienie władzy nad naturą przyniesie ludzkości tylko ból i zniszczenie, jest słuszna. Ale obraz pozostawi nas wobec tej tezy dziwnie obojętnymi.

Lęk przed wojną atomową powróci w nakręconej w 1991 roku *Sierpniowej rapsodii* – wspomnieniu o tragedii Nagasaki z Richardem Gere w roli głównej. W 1992 roku Kurosawa wyreżyserował film *Jeszcze nie gotów* – opowieść o związku emerytowanego nauczyciela uniwersyteckiego i jego dawnych uczniów.

Tak jak *Rashōmonem*, szekspirowskim *Tronem we krwi*, *Sobowtórem* czy *Ran*, Kurosawa poruszył widzów także filmem *Dersu Uzała* (1975). Obraz ten, choć interpretowany jako pochwała życia zgodnego z

naturą, pozostanie w pamięci przede wszystkim jako piękny sen o śmierci i miłości. Sen o starym człowieku, który nie potrafił żyć poza tajgą i stepem – człowieku wolnym od żądzy władzy, posiadania i lęku przed upływającym czasem.

Aneta Pierzchała

Tekst pochodzi z książki A. Pierzchały *Film japoński a kultura europejska. Obcość przewyciężona?*, Kraków 2005, s. 187-192. Przedrukujemy za życzliwą zgodą autorki.