Krzysztof Loska: Kurosawa i Szekspir

Kurosawa w mistrzowski sposób łączy sceny realistyczne z teatralną inscenizacją, kompozycję kadru opiera na kontrastach ruchu i bezruchu, światła i ciemności, w warstwie plastycznej odwołuje się do średniowiecznego malarstwa – pisze Krzysztof Loska w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Kurosawa. Wschód kultury”.

Twórczość Akiry Kurosawy, jak żadnego innego autora kina japońskiego, od początku cieszyła się uznaniem zachodnich krytyków, którzy widzieli w niej nawiązanie do zachodniego humanizmu, choć wyczulenie na problematykę moralną, kwestię indywidualizmu czy poszukiwania sensu życia nie wynikało bynajmniej z przyswojenia obcego systemu wartości, lecz ze sposobu myślenia przez stulecia wypracowanego przez filozofów i artystów japońskich. Nie oznacza to, że młodzieńcza fascynacja literaturą europejską pozostała bez wpływu na późniejsze poglądy reżysera. Oglądając ekranizacje sztuk Williama Szekspira, powinniśmy wszak zwrócić uwagę na to, co dzieje się z pierwowzorem literackim wskutek połączenia tradycji dramatu elżbietańskiego z formą teatru japońskiego. Mechanizm twórczego przekształcenia można uchwycić na przykładzie *Tronu we krwi* (1957) – zapewne najbardziej udanej adaptacji *Makbeta* w historii kina światowego – z akcją przeniesioną w epokę szesnastowiecznych wojen domowych, poprzedzających zjednoczenie kraju pod panowaniem rodu Tokugawa.

Kurosawa stworzył epos historyczny wzorowany na przedstawieniach teatru nō, z jego maskami, ruchem scenicznym, rolą chóru i akompaniamentem muzycznym, przy czym nie zrezygnował z realizmu nawet w scenach stylizowanych na średniowieczne malarstwo tuszowe, wyróżniających się sugestywnością i pięknem wizualnym. Przeszłość jest dla japońskiego reżysera kluczem do współczesności oraz punktem wyjścia do refleksji nad naturą ludzką, problemem dobra i zła. Scenariusz *Tronu we krwi* jest wierny duchowi dramatu, mimo że nie padają w nim żadne słowa napisane przez angielskiego dramaturga, skróceniu uległy jedynie niektóre wątki poboczne.

Od pierwszych scen filmu, służących wprowadzeniu zasadniczych tematów i głównych postaci dramatu, można przekonać się, w jaki sposób Kurosawa zamierza czytać Szekspira, chcąc opowiedzieć o żądzy władzy, zazdrości i rywalizacji. Nie chodzi wyłącznie o odmienność kontekstu kulturowego, który warunkuje każdą interpretację dzieła sztuki, ani nawet o napięcie między konwencjami teatralnymi Wschodu i Zachodu, ale o swoiste przetworzenie materiału, wejście w dialog z tekstem, wypracowanie własnego języka wizualnego bez uciekania się do prostych transpozycji i ilustracyjności. Kurosawa w kolejnych filmowych adaptacjach tragedii Szekspira stopniowo odstępuje od litery dramatu, zmienia wymowę moralną i pozbawia ludzi niewinności, ukazując ich mroczną przeszłość i zbrodnicze czyny popełnione w młodości.

Japoński *Makbet*, grany przez Toshirō Mifune, ulega zwodniczym słowom wiedźmy, wierzy w spełnienie przepowiedni głoszącej, że zostanie dowódcą Fortu Północnego i panem na Pajęczym Zamku. Punkt wyjścia przywodzi na myśl sytuację z tragedii antycznej, w której los człowieka jest z góry przesądzony. Kurosawa pokazuje swojego bohatera w taki sposób, jakby nie całkiem rozumiał on motywację swoich uczynków i dopiero słowa żony (Isuzu Yamada) utwierdzają go w zamiarach. Po dokonaniu zbrodni kobieta porusza się w sposób charakterystyczny dla aktorów nō: idzie posuwistym krokiem, z twarzą przypominająca teatralną maskę, jakby wykonywała niezwykły taniec. Scena obłędu jest odegrana zgodnie z konwencjami nō, choć tym razem bohaterka „zakłada maskę" szalonej kobiety, szepcząc o krwi na rękach.

Odniesienia do klasycznego teatru japońskiego nie kończą się na postaci kobiecej, w sekwencji uczty wydanej przez nowego władcę pojawiają się kilkakrotnie. Chcąc zapewnić rozrywkę, gospodarze zapraszają aktora, który wykonuje krótką farsę będącą przerywnikiem między kolejnymi dramatami nō w programie wieczoru. Przedstawienie opowiadające o spisku, zdradzie i skrytobójstwie przerywa wzburzony i przestraszony władca, ponieważ wśród gości zobaczył ducha zamordowanego przyjaciela. Twarz zmarłego przypomina maskę odzwierciedlającą smutek, zakładaną w spektaklu nō przez aktorów

odtwarzających młodych arystokratów lub dowódców wojskowych, a zarazem nawiązuje do popularnych wyobrażeń na temat duchów szukających zemsty, ubranych na biało, z długimi czarnymi włosami.

Kurosawa w mistrzowski sposób łączy sceny realistyczne z teatralną inscenizacją, kompozycję kadru opiera na kontrastach – ruchu i bezruchu, światła i ciemności, w warstwie plastycznej odwołuje się do średniowiecznego malarstwa, stylizuje sceny batalistyczne na ilustracje do *Opowieści o księciu Genji*. Dynamiczny montaż znakomicie oddaje rytm opowieści, postacie nie są charakteryzowane za pomocą słów, jak w teatrze elżbietańskim, ale poprzez czyny. Myśli bohaterów nie poznajemy z wygłaszanych przez nich monologów, zostają one uzewnętrznione przez działanie. Nie ma w tym filmie zbliżeń, przeważają plany średnie i ogólne, ekspresja aktorska nie polega więc wyłącznie na mimice twarzy, ale grze całym ciałem. Każdy element spektaklu został precyzyjnie zaplanowany, niczego nie pozostawiono przypadkowi, konstrukcja fabularna w mniejszym stopniu odpowiada sztuce Szekspira, w większym zaś koncepcji spektaklu nō.

Znacznie mniejszym zainteresowaniem krytyków cieszyła się ekranizacja *Hamleta*, ale też *Zły śpi spokojnie* (1960) wyraźnie różni się od pierwowzoru, w dodatku widzowie mogli się przekonać o pokrewieństwie z tragedią Szekspira dopiero w połowie filmu. Kurosawa w istotny sposób zmienił nie tylko charakterystykę psychologiczną postaci, ale zasadniczym tematem uczynił problem korupcji obecnej na styku wielkiej polityki i biznesu, a co za tym idzie postępującej deprawacji władzy i niesprawności machiny biurokratycznej. Akcja przeniesiona została do powojennej Japonii, nie rozgrywa się na dworze królewskim, ale w wielkiej korporacji. Bohaterem jest nieślubny syn jednego z członków zarządu, którego niegdyś zmuszono do popełnienia samobójstwa. Nishi (Toshirō Mifune) poznaje prawdę o śmierci ojca i postanawia wprowadzić w życie skomplikowany plan zemsty. Chcąc zdobyć zaufanie wiceprezesa firmy, rozkochuje w sobie i poślubia jego niepełnosprawną córkę. W przeciwieństwie do *Hamleta*, Nishi jest małomówny i zdecydowany, nie skupia się na rozmyślaniach. Kurosawa nie tylko uwspółcześnił *Hamleta*, ale wpisał go w poetykę filmu czarnego i skorzystał ze schematów narracyjnych thrillera detektywistycznego. Nie chodziło o uatrakcyjnienie widowiska, ale znalezienie struktury fabularnej wystarczająco nośnej dla udźwignięcia tematyki politycznej i dramatu egzystencjalnego. Autor pragnął

pokazać człowieka samotnie walczącego z bezdusznym systemem, który w swym postępowaniu nie kieruje się pobudkami idealistycznymi, ale chęcią odwetu.

Od połowy lat siedemdziesiątych sędziwy reżyser przygotowywał się do nakręcenia filmu, który stanowiłby zwieńczenie jego artystycznej kariery, wszelako kłopoty osobiste i trudności ze zdobyciem pieniędzy potrzebnych na kosztowną produkcję sprawiły, że do realizacji *Ran* (1985) przystąpił dopiero w lipcu 1983 roku, zdjęcia zaś ukończył blisko dwa lata później. Scenariusz oparty został na motywach zaczerpniętych z *Króla Leara*, zmianie uległa jedynie płeć dzieci sędziwego władcy. Pierwsze sceny nie rozgrywają się w pałacu królewskim, jak u Szekspira, lecz pod gołym niebem. Hidetora (Tatsuya Nakadai) wydaje ucztę, na którą zaprasza trzech synów, by oznajmić im, że zamierza abdykować i przekazać władzę nad głównym zamkiem pierworodnemu, pozostałe dwa zamki zapisuje zaś młodszym synom, by wspierali brata.

Odmienna sceneria i język, jakim posługują się bohaterowie filmu, nie przysłania wyraźnego podobieństwa do początkowych fragmentów tragedii Szekspira, z tą wszak różnicą, że Kurosawa postanowił obdarzyć sędziwego bohatera przeszłością i przenieść w historyczne czasy wojen domowych. Reżyser powtarzał wielokrotnie w wywiadach, że w dramacie Szekspira zaciekawiło go to, czego w nim brakowało, czyli wyjaśnienia przyczyn nieszczęścia – zła i nieprawości, których dopuścił się władca. Wbrew pozorom nie interesuje go wyłącznie tragedia pojedynczego człowieka, ale rozkład porządku społecznego i upadek wszelkich wartości. Więzi rodzinne okazują się kruche w świecie zdrady i przemocy, o czym przekonuje się władca w pierwszych dniach po abdykacji, kiedy to na scenę wkracza główna antagonistka dramatu, żona najstarszego syna. Kaede (Mieko Harada) przypomina ducha zemsty z opowieści niesamowitych – istotę drapieżną i wyrachowaną, wykorzystującą atrakcyjność seksualną do uwodzenia mężczyzn i prowadzenia ich do zguby. Demoniczna natura postaci kobiecej ma źródła nie tyle w dramacie elżbietańskim, ile w klasycznym teatrze nō i japońskiej mitologii – ucieleśnia zaborczość, zazdrość, zaślepienie i pożądliwość. Jej przeciwieństwem jest żona młodszego syna, która uosabia gotowość do przebaczenia i wyrzeczenia się zemsty.

Mroczna tonacja końcowych fragmentów filmu, znacznie bardziej przygnębiająca niż w sztuce Szekspira, zostaje do pewnego stopnia złagodzona przez religijne odniesienia, zapowiedź pogodzenia się z przemijaniem wszechrzeczy i kruchością ludzkiego istnienia. Symbolika buddyjska nie stoi bynajmniej w sprzeczności z tekstem tragedii, Kurosawa sięga bowiem do pierwszej sceny *Króla Leara*, w której tytułowy bohater wypowiada znaczące słowa: „Łuk jest napięty, nie wchodź w drogę strzale". Łuk i strzała nie są wyłącznie narzędziami śmierci, orężem w walce, mają też odmienne konotacje, wskazują na początek drogi ku oświeceniu, symbolizują wiedzę i konsekwencję w poszukiwaniu prawdziwej ścieżki życia.

Zakończenie filmu nie jest tak przygnębiające, jak uważa większość krytyków, piszących o apokaliptycznej wymowie dzieła będącego alegorią chaosu (taki jest zresztą oryginalny tytuł filmu). Niewątpliwie Kurosawa pesymistycznie ocenia świat współczesny, nie daje pocieszenia, widzi upadek wartości i rozkład porządku społecznego, ale mimo to zachowuje resztki wiary, gdy mówi o swoim filmie: „Samotny ślepiec ucieleśnia istotę człowieczeństwa. Czujemy się zagubieni, nie wiemy, kogo prosić o opiekę. W ostatniej scenie zamierzałem powiedzieć, że nie powinniśmy liczyć wyłącznie na pomoc bogów, ale przyjąć odpowiedzialność za własne czyny. Mój film nie jest wyrazem rozpaczy, lecz raczej ostrzeżeniem".

Krzysztof Loska

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

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego