

[TOP11 w 2025] Piotr Kletowski: Akira Kurosawa – ostrzyć miecz ludzkiej godności

Kino Kurosawy było wizją totalną, nie tylko w wymiarze filmowym, ale w wymiarze znaczeniowym. W jego filmie, jak w Biblii albo w dramatach Szekspira, w powieściach Dostojewskiego czy w Kojiki – zapisie japońskiej mitologii, otrzymywaliśmy wgląd w wielkość i małość człowieka, piękno i brzydotę świata – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Kurosawa. Wschód kultury”.

Jesteśmy karłami stojącymi na barkach olbrzymów – mawiał William z Baskerville, bohater *Imienia Róży* Umberto Eco. Wielcy mistrzowie X Muzy to właśnie te olbrzymy, do których, świadomie bądź nie, nawiązują współcześni twórcy. Rzecz jasna, bardzo rzadko im dorównując w kreowanych przez siebie wizjach. Wobec żadnego z reżyserów światowego kina nie pasuje lepiej określenie *Olbrzym*, jak do Akiry Kurosawy (1910–1998), którego twórczość uważana jest nie tylko za kinematograficzną wizytówkę Kraju Kwitnącej Wiśni, ale za model kina doskonałego, stanowiącego popis reżyserskiej konsekwencji w wykorzystywaniu środków filmowego wyrazu, do wyrażenia emocjonalnego i ideowego przekazu. Kurosawa łączył w swych filmach japońską precyzję z malarskim rozmachem, tworząc ponadczasowe kino – wzorzec twórczości, z jednej strony bardzo narodowej, z drugiej uniwersalnej, zrozumiałej pod każdą szerokością geograficzną.

Andrzej Wajda – mistrz polskiego kina, który uważał, że znał w życiu tylko dwóch geniuszy: Tadeusza Kantora i właśnie Akirę Kurosawę, zawsze podkreślał, że pomimo kulturowych różnic kino Kurosawy było często zbieżne z kinem największych zachodnich luminarzy kinematografu. Wynikało to z prostej rzeczy – podobnie jak większość twórców kina święcącego triumfy zaraz po wojnie, Kurosawa kończył klasyczne gimnazjum. A więc doskonale znał archetypy, kulturowe wzorce i klasyczną literaturę nie tylko swojego kraju, ale również zachodniej kultury, czy szerzej – uniwersalnej, światowej aktywności kulturowej. W jej schematy wpisywał charakterystyczne dla Japonii tematy i treści. Dlatego Kurosawa czytał Szekspira językiem samurajskiego eposu filmowego *jidai-geki*, tworząc kongenialną adaptację *Makbeta – Tron we krwi* (1957) – w której nie pada ani jedno słowo z szekspirowskiego pierwowzoru, a jednak japoński mistrz uzyskał, jak dotychczas, najlepszą, filmową wizję historii Tana Kawdoru, zamienionego w oszalałego wodza samurajskiej armii Washizu (Mifune) czasów XIV-wiecznych wojen *Sengoku*. Wydobywając z niej nie tylko całą ekspresyjność dramatu, ale i jej najgłębszą prawdę – wyrażającą się w gorzkich słowach pogrążonego w morderczym szale bohatera, że *życie jest tylko przechodnym półcieniem, nędznym aktorem, który swą rolę przez parę godzin wygrawszy na scenie w nicość przepada – powieścią idioty, głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą...* (przekład Józefa Paszkowskiego). Wizualna intensywność japońskiego *Makbeta* zostaje wyrażona poprzez zastosowanie inscenizacyjnych rozwiązań wziętych przez Kurosawę wprost z teatru No, który jest czymś więcej niż sceniczną aktywnością. *De facto* jest religijnym rytuałem, w trakcie którego widz wchodzi w kontakt z bytami metafizycznymi. Dlatego japoński mistrz wykorzystuje przede wszystkim nawiązania inscenizacyjne do No w scenach, w których Washizu wchodzi w bliski kontakt z bytami duchowymi: z

demonicznym bóstwem, kręcącym kołowrotkiem ludzkiego żywota i przepowiadającym bohaterowi jego dramatyczny los. Zaś później z opętaną żądzą mordu, tracącą zmysły, a więc przekraczającą granicę człowieczeństwa, Lady Washizu (Isuzu Yamada), której twarz zamieniać się będzie z wolna w maskę demona, wyjętą wprost z teatralnego uniwersum No – sztuk o spotkaniach ludzi i demonów (*kiri-nō-mono*).

Spotkanie z bytami metafizycznymi, choć w kinie Kurosawy niezmiernie rzadkie – kiedy występuje zawsze ma wymiar prawdy objawionej. To duch zabitego samuraja, wchodzący w medium, objawi dramatyczną i mało chwalebłą dla uczestników zajścia prawdę o napaści zbója Tajomaru (Mifune) na samuraja (Masayuki Mori) i jego żonę (Masaka Kanazawa) w *Rashomonie* (1951) – adaptacji opowiadania Agutakawy, od którego to filmu rozpoczęła się międzynarodowa kariera Kurosawy (*Złoty Lew w Wenecji*) i kina japońskiego jako takiego. Choć twórca *Tronu we krwi* był artystą lewicującym, wierzącym przede wszystkim w *kościół międzyludzki* (to paradoks, bo przecież wywodził się z nobliwego rodu samurajów – jego dziad był członkiem *Shinsengumi* – przybocznej straży shoguna), miał świadomość metafizycznego horyzontu ludzkiego bytowania. Ostatecznie wyznaczającego jego moralne azymuty. W zakończeniu *Ranu* (1985) – samurajskiej adaptacji *Króla Leara* – kiedy przez pychę, żądzę władzy, zemstę i okrucieństwo świat pogrąża się w chaosie, ostatni żywy świadek odbywającej się rzezi – błazen *daimyo* Hidetory – *Pita* (Kyaomi) – cofnie swe kroki znad przepaści dzięki wypadającej mu z rąk sutrze, na której widnieje wizerunek Buddy Amitabhy.

Wizja Kurosawy, przy całej swojej teatralnej stylizacji, stanowi żywioł kina samego w sobie. Kurosawa wykorzystuje tu każdy szczegół, każdy detal, by nasycić go kinematograficzną ekspresją. Andrzej Żuławski –

inny, wybitny polski reżyser, uczeń i przyjaciel Wajdy – mówił, że *Tron we krwi* był dla niego i innych odkrywających materię filmową reżyserów – lekcją kina najwyższej próby, analizowaną wielokrotnie na stole montażowym. Kiedy Washizu intensywnie myśli o przepowiedni przekazanej mu przez bóstwo-demonia, siedzi spokojnie, ale na drugim planie, widać wyraźnie jego konia, szarpiącego się na powrozie... Nic lepiej nie wyraża niespokojnego ducha myślącego o zbrodni samuraja, niż niedające się okiełznać zwierzę. Zresztą ów koń powróci później w epickiej scenie bitewnej w *Sobotwórze – Cieniu wojownika* (1980), przedostatnim, samurajskim filmie Kurosawy, za który *Sensei* (Mistrz) otrzymał Złotą Palmę w Cannes (a nie byłoby tego filmu, gdyby nie... George Lucas i Francis Ford Coppola, którzy wyprodukowali film, spłacając dług wdzięczności wobec japońskiego reżysera – zwłaszcza Lucas, który wzorował swoje *Gwiezdne wojny* na filmach Kurosawy, np. *Ukrytej fortecy* z 1958). Koń, który nie rozpozna w złodziejaszku udającym wielkiego Shingena Takedę (w obu rolach Tatsui Nakadai) swego prawdziwego pana. Rumak, który zginie od strzałów z muszkietów w odtworzonej w finale *Sobowtóra* scenie bitwy pod Sekigaharą, stając się symbolem śmierci heroicznej, którą również doświadczy złodziejaszek nie chcący wracać do roli popychadła, chcący umrzeć jak na wielkiego wojownika przystało. Z bronią w ręku, w zgiełku bitewnej wrzawy. (Dodajmy, że Kurosawa kochał konie równie mocno, a może nawet bardziej, niż ludzi. Jego pierwszym, ważnym filmem przy którym pracował, był film *Koń*, z 1941 r., który reżyser dokończył za pierwotnego reżysera Kajiro Yamamoto – opowieść o dzieciach zajmujących się koniem, przeznaczonym na rzeź dla walczących na froncie żołnierzy. Zaś w 1973 r., Kurosawa zrealizował *Pieśń konia* – przepiękną, telewizyjną impresję, której tematem była odwieczna przyjaźń człowieka i konia).

To, co najbardziej fascynowało Kurosawę i czyniło z jego twórczości żywy monument, to portretowanie człowieka w jego walce o własną godność, o to, by przekraczać swoje ograniczenia, by być lepszym. Wbrew światu, wbrew innym, nierzadko wbrew sobie. To wielki, podstawowy temat kina twórcy *Siedmiu samurajów* (1954). W filmie – w którym grupa roninów broni obleganej przez bandytów wioski – na plan pierwszy wysuwa się wątek śmiałego chłopca Kikujiyo (Toshiro Mifune). Choć podaje się za samuraja, w rzeczywistości jedynie aspiruje do rangi *bushi*. A jednak to właśnie nie kto inny, ale Kikujiyo – traktowany z pobłażaniem przez swoich utytułowanych towarzyszy, ostatecznie udowodni, że jest prawdziwym samurajem. W finale opowieści, w strugach lejącego się deszczu (motyw później wielokrotnie powtarzany w wielu filmach, z *Potopem* Hoffmana i *Matrixem* Wachowskich na czele) odda swoje życie w heroicznym starciu, śmiertelnie ranny, broniąc gromadkę wieśniaków przed uzbrojonym w muszkiet bandytą. Gest ten – heroicznej śmierci w imię życia i bezpieczeństwa innych – czy po prostu w imię swej godności i honoru, będą powtarzać inni bohaterowie filmów Kurosawy, na czele ze złodziejaskiem z *Sobowtóra*. Samuraj – *bushi* – człowiek szlachetny, postępujący według honorowego kodeksu *bushido*, traktowanego nie jako legitymacja do wywyższania się i pogardy względem drugiego człowieka, usytuowanego niżej na konfucjańskiej drabinie społecznej, lecz jako zobowiązanie do służby i obrony człowieka bezbronnego, wymagającego opieki. To dla Kurosawy ideał człowieczeństwa jako takiego. Ucieleśniany wielokrotnie w jego kinie przez aktorski monument – Toshiro Mifune – z którym przez lata tworzyli mistrzowskie reżysersko-aktorskie duo.

To, co najbardziej fascynowało Kurosawę i czyniło z jego twórczości żywy monument, to portretowanie człowieka w jego walce o własną godność

Kurosawa puścił wodze fantazji i wymyślił dalsze losy niepokornego bohatera granego przez Mifune w *Siedmiu samurajach*, jakby ten jakimś

cudem ocalał, a teraz przemierza drogi i bezdroża Japonii, by nieść pomoc potrzebującym. W *Straży przybocznej* (1961) i *Sanjuro – samuraju z nikąd* (1962) Mifune jest tylko z pozoru cynicznym i wpatrzonym w siebie roninem. Kiedy zobaczy poniżaną przez oprychów kobietę w mieście opanowanym przez przemytników, zostanie, by zaprowadzić tam porządek. Udzieli również pomocy młodym samurajom łaknącym sprawiedliwości, zostawiając na odchodnym najważniejszą lekcję w ich życiu, że *miecze prawdziwych mistrzów nigdy nie opuszczają pochew*. Samurajskie filmy Kurosawy były realizowane niejako z konieczności. Nie tylko dlatego, by ratować zagrożoną po przegranej wojnie, amerykańizującą się na potęgę japońską kulturę, ale by wytrącić z kultury *bushido* odium nacjonalizmu i totalitaryzmu, nadaną jej przez militarystów w latach 20. i 30. Była ona wówczas narzędziem otumaniania Japończyków w ich złudnej drodze do zbudowania faszystowskiego imperium, *de facto* prowadzącej japońskie społeczeństwo ku zatrąceniu. (I do tego, tragicznego doświadczenia odniesie się Kurosawa, realizując w 1991 *Sierpniową rapsodię* – film *hibakusha-eiga* czyli filmowe epitafium dla ofiar atomowego bombardowania Nagasaki).

Ale samuraj – jako wzór człowieka – to nie tylko biegający z kataną waleczny Sanjuro, zachwycający cały filmowy świat, w tym włoskiego mistrza kina gatunkowego, który zrealizuje najślawniejszy *spaghetti-western* na podstawie *Straży przybocznej – Za garść dolarów* (1964), z Clintem Eastwoodem w roli głównej. Samurajem służącym innym może być przecież lekarz, poświęcający swe życie niesieniu pomocy potrzebującym – kierownik kliniki dla najuboższych, gdzieś na przedmieściach Edo, doktor Niide, zwany *Rudobrodym*. To ostatni obraz, przy którym pracował aktorsko-reżyserski *dream team* Mifune – Kurosawa. Cóż to za wspaniały film! Fascynacja odchodzącymi w przeszłość czasami samurajów spotyka się tutaj z rosyjskimi fascynacjami Kurosawy – prozą wielkich twórców literatury rosyjskiej: Dostojewskiego, Gorkiego, Czechowa. Doktor Niide schodzi do skrzywdzonych i poniżonych, by nieść im pomoc i nadzieję. Jego poświęcenie i nieprzejednana postawa w kontynuowaniu misji ratowania ludzkiej godności życia stają się wzorcem dla młodego, odbywającego praktykę lekarza Yasumoto (Kayama), który ma obiecaną posadę na dworze shoguna. Ostatecznie jednak zostanie w bieda-szpitalu Rudobrodego, by – tak jak jego nauczyciel – nieść pomoc najuboższemu. Jest w *Akahige* jedna z najwspanialszych scen w twórczości Kurosawy, znamionująca jego reżyserskie mistrzostwo i humanizm, wkładany w tworzone przez siebie kino. Oto banda drobnych gangsterów (praszczurów współczesnej yakuzy) nachodzi doktora Niidę, by niepokoić go groźbami zniszczenia szpitala. Doktor najpierw w malowniczy sposób łamie im kości, by później, z troskliwością poskładać je w szpitalnych kojcach.

Kino Kurosawy było wizją totalną, nie tylko w wymiarze filmowym, ale w wymiarze znaczeniowym. W jego filmie, jak w Biblii albo w dramatach Szekspira, w powieściach Dostojewskiego czy w *Kojiki* –

zapisie japońskiej mitologii, otrzymywaliśmy wgląd w wielkość i małość człowieka, piękno i brzydotę świata, z przebijającą się wiarą w – na pozór wyśmiane, ale dla prawdziwych humanistów wciąż brzmiące prawdziwie – zawołanie bohatera *Na dnie* Gorkiego, że *człowiek to brzmi dumnie*. Dramatu, dodajmy, który Kurosawa przeniósł na ekran w 1957, inspirując się nim później jeszcze wielokrotnie (choćby realizując swój epicki film o... tokijskim slumsach *Dodeska-den*, z 1971 r.). Filmował też prozę Dostojewskiego, realizując arcydzieła japońskiego, współczesnego kina obyczajowego – *gendai-geki* (na czele z *Idiotą*, którego pozbawił rosyjskiego, prawosławnego kontekstu, by nadać mu wymiar buddyjski, czy raczej – uniwersalny, swojego Myszki – szeregowego Kamadę (Masayuki Mori), czyniąc weteranem II wojny światowej z zespołem stresu pourazowego). Chyba tylko Kurosawa – geniusz, mógł poprawić innego, literackiego geniusza – Dostojewskiego. Ale nie tylko Dostojewski *padł ofiarą* trafnych uzupełnień Kurosawy. Wracając na chwilę do Szekspira – w swej uwspółcześnionej wersji *Hamleta*, filmie *Zły śpi spokojnie* z 1960 r., gdzie Hamletem jest młody biznesman (Mifune), szukający zemsty za śmierć swego ojca w środowisku bogatych przedsiębiorców (film Kurosawy był bezlitosną krytyką bezdusznego kapitalizmu, który kształtował profil powojennego, japońskiego społeczeństwa) relacja między współczesnym Hamletem a współczesną Ofelią wyjaśniona została przez ich tragiczną zależność (w dzieciństwie bohater wywołał wypadek, skutkiem którego było kalectwo dziewczyny).

Wszystko jest u Kurosawy zapięte na ostatni guzik. Nic nie jest tu, jak mówi się w gwarze filmowych praktyków, „puszczone”. A jednak ten mistrz filmowej precyzji, którego perfekcjonizm doprowadził do rozstania z ukochanym gwiazdorem (po *Rudobrodym* Mifune odmówił współpracy z Kurosawą, stwierdzając, że praca z twórcą *Siedmiu samurajów* – nad wyraz czasochłonna – uniemożliwia mu udział w

innych, filmowych przedsięwzięciach), ale i... samobójczej próby (po odebraniu Kurosawie realizacji japońskiej części dramatu wojennego *Tora! Tora! Tora!*, z 1971 r., i przekazania jej Kinju Fukasaku, Kurosawa chciał odejść tak, jak na samuraja przystało, popełniając harakiri – szczęśliwie w porę znalazła go jego córka), w swej istocie był wielkim poetą japońskiej kinematografii. Jego źródłem inspiracji był bardzo często sen, estetyczny impuls, nie tylko chęć opowiedzenia czegoś istotnego o świecie i człowieku, ale po prostu zachwyt nad pięknem i wyjątkowością świata (pomimo, może przede wszystkim, jego również manifestującej się wielokroć – brzydoty).

Znów odwołam się do Wajdy, który wielokrotnie powracał myślami do filmów i spotkań z Kurosawą. Miał on możliwość być na planie jednego z najbardziej tajemniczych, przy tym fascynujących filmów japońskiego mistrza – *Snów* (1990) – będących, ni mniej ni więcej, adaptacją właśnie snów, jakie przez całe życie nawiedzały Kurosawę (zresztą z sennych obrazów potrafił on wyprowadzić całe filmy – wiadomo przecież, że *Tron we krwi* zrodził się z obrazu samuraja błądzącego we mgle, jaki przyśnił kiedyś reżyser w czasie poobiedniej drzemki). Jest w tym filmie epizod ukazujący spotkanie z Van Goghem (w tej roli Martin Scorsese), którego Kurosawa uważa za... najwybitniejszego reżysera świata (jeszcze w czasie, kiedy o kamerze filmowej, jaką znamy dziś, nikt jeszcze nie marzył). Jest epizod z małym Akirą, który wyrusza w podróż do lasu, by obserwować magiczne zaślubienia Księżniczki Lisiczki, której towarzyszy lisi dwór (aktorów teatru kabuki w lisich maskach). Jest wreszcie spotkanie z płaczącym demonem, uzalającym się nad światem zniszczonym przez ludzi niepotrafiących uszanować natury. I z żołnierzami, którzy zginęli w czasie wojny i rozpoczynają swój ostatni marsz ku wieczności (przypominając jako żywo postaci z *Teatru Śmierci* Tadeusza Kantora, którego Kurosawa poznał osobiście w czasie jego pobytu w Tokio). Ale wracając do Wajdy... Otóż kiedy reżyser

Kanału obserwował swojego mistrza przy pracy, ten przerwał na chwilę zdjęcia, by zwrócić uwagę na motyla, który niespodziewanie przysiadł na brzegu reżyserskiego krzesła. Widzi pan – rzekł do Wajdy Kurosawa – ten motyl jest ideałem piękna, którego szukamy jako filmowcy. Wydaje nam się, że zawsze trzeba robić kino „po coś”, a tak naprawdę, najlepsze kino robi się „po nic”, ot tak, by wprawić człowieka w prosty zachwyty.

Po latach, w czasie spotkania w Centrum „Manggha”, z okazji 100-lecia urodzin Kurosawy, Wajda przywołał to spotkanie i tę wypowiedź jako przykład najgłębszego zrozumienia – nie tylko sztuki filmowej, ale sztuki jako takiej. Jakie trzeba robić filmy, jaką spuściznę trzeba po sobie zostawić, by po realizacji wielkich dzieł, zamasyście kreślących epicką wizję ludzkiej egzystencji, zrozumieć, że sensem sztuki jest sama sztuka, dająca człowiekowi chwilę wytchnienia.

Ale na koniec naszego wspomnienia o dorobku Kurosawy chcielibyśmy przywołać jeszcze jeden filmowy obraz z przebogatego, genialnego dzieła japońskiego twórcy. Gdybyśmy mieli wybrać jedną scenę ze wszystkich filmów Kurosawy, w której jak w soczewce skupia się to, co najważniejsze w jego kinie, to byłaby scena z *Dersu Uzały* – wspaniałego filmu, zrealizowanego w 1975 na podstawie dzienników Władimira Arsieniewa (do Kurosawy wyciągnęli wówczas rękę Rosjanie, również doceniając jego wkład w rozwój kina), za który japoński mistrz otrzymał Oscara (pokonując w rywalizacji *Ziemię obiecana* Wajdy). W filmie tym śledzimy losy przyjaźni rosyjskiego oficera eksplorującego tajgę (Jurij Sołomin) i Dersu (Maksim Munzuk) – myśliwego z plemienia Goldów. Arsieniew jest przedstawicielem świata zachodniego, Dersu to wcielenie człowieka azjatyckiego, dla którego Natura to Bóg. W czasie jednej z wypraw mężczyźni gubią się na

otwartej przestrzeni. By przeżyć muszą zbudować szałas z porastających step traw. Od szybkości ich ruchów zależy ich życie. Zapada zmrok. Step z sekundy na sekundę ciemnieje, zaś przenikliwy, mroźny wiatr rozwiewa zbudowany przez mężczyzn szałas, gdy za wszelką cenę starają się go dokończyć. Jesteśmy świadkami prawdziwej walki o przeżycie. Scena ta jest tak intensywna, dziś powiedzielibyśmy immersyjna (a przecież to tylko proste, statyczne ujęcie ujmujące całą sytuację w planie ogólnym) że sami czujemy przenikliwy chłód, prawie zalewa nas zimny pot, z przerażenia i nadludzkiego wysiłku... Kiedy wreszcie, wraz z bohaterami wchodzimy do szałas, wiedząc, że cała praca i poświęcenie zakończyło się sukcesem, czujemy dokładnie to samo co Dersu i Arsjeniew – cud międzyludzkiej współpracy, przyjaźni, poświęcenia, dzięki którym, pomimo tylu przeciwności, wciąż udaje nam się przeżyć...

Piotr Kletowski

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”
[509]: „2025. Najlepsze”**

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
