

[RELACJA+ZDJĘCIA] Sny, samuraje, sobowtóry. Debata o kinie Akiry Kurosawy

Jak wyglądały pierwsze kroki Kurosawy w japońskim przemyśle filmowym? Jakie były relacje Kurosawy z twórcami japońskimi jego pokolenia? Czy rzeczywiście był japońskim „okcydentalistą”, za jakiego go uważano, a Szekspir w japońskim kostiumie to tylko kulturowy transfer? To wokół tych pytań rozgorzała niezwykle wciągająca dyskusja z Łukaszem Jasiną, Piotrem Kletowskim i Mateuszem Wernerem.

Dyskusję wieczoru otworzył Piotr Kletowski, który nakreślił kontekst historyczny i kulturowy kina japońskiego lat 30. i 40. XX wieku. Wskazał na dominującą wówczas rolę kina propagandowego, podporządkowanego państwowym interesom wojennym. To w tym właśnie czasie młody Akira Kurosawa rozpoczynał swoją drogę w przemyśle filmowym – najpierw jako asystent reżysera, później jako samodzielny twórca.

Kurosawa pochodził z rodziny o silnych tradycjach konserwatywnych – jego dziadkowie należeli do kasty samurajskiej, a on sam i jego brat byli wychowywani w duchu samurajskiej tradycji. Paradoksalnie jednak, obaj bracia fascynowali się kulturą rosyjską i literaturą radziecką. Starszy brat Akiry, pracujący jako *benshi* (narrator towarzyszący

niemym filmom), był pierwszym przewodnikiem młodego Kurosawy po świecie sztuki, literatury i kina – często w opozycji do rodzinnych wartości.

Debiut Kurosawy przypadł na czas, gdy kino japońskie było całkowicie podporządkowane propagandzie. Jego pierwszy samodzielny projekt reżyserowany z Kajirô Yamamoto – „Koń” („Uma”) – to film opowiadający o dzieciach, które muszą oddać ukochanego konia na potrzeby wojska. Choć formalnie wpisuje się w konwencję patriotycznego poświęcenia, zawiera subtelną, antywojenną dwuznaczność. Już wtedy Kurosawa podejmuje grę z dominującym dyskursem – lawirując między wymogami cenzury a próbami przemycenia własnych treści.

Kurosawa zrealizował także dwa filmy oparte na motywach sztuk walki – „Saga o džudo” – gdzie tradycyjny przekaz zderza się z indywidualistycznym buntem głównego bohatera. W ten sposób młody reżyser z jednej strony oddaje hołd japońskiej tradycji, a z drugiej – poddaje ją twórczej reinterpretacji.

Mateusz Werner zwrócił w następnej kolejności uwagę na biograficzne znaczenie śmierci brata Kurosawy, który popełnił samobójstwo w 1933 roku, nie mogąc odnaleźć się w rzeczywistości kina dźwiękowego. To wydarzenie stało się dla Akiry momentem przełomowym – przyjął na siebie ciężar rodzinnych oczekiwań i zdecydował się wejść na ścieżkę twórczą. W latach 30. Japoński przemysł filmowy był zdominowany przez państwową propagandę, a Kurosawa, choć zafascynowany ideami marksistowskimi i literaturą europejską, musiał dostosować się do wymagań systemu.

W czasie wojny kręcił filmy zgodne z oczekiwaniami władzy – jak np. film o dziewczętach produkujących soczewki dla marynarki wojennej. Jeden z tych projektów zapisał się też w życiu prywatnym Kurosawy – poznał wtedy swoją przyszłą żonę. W tym okresie funkcjonował niejako w roli „Wallenroda” – tworząc na potrzeby systemu, lecz z wewnętrznym dystansem.

Po wojnie sytuacja diametralnie się zmieniła. Japończycy zmuszeni byli do niszczenia dawnych symboli propagandowych. Kurosawa zyskał przestrzeń wolności – choć ograniczaną przez amerykańską cenzurę, która zablokowała jeden z jego pierwszych filmów powojennych na siedem lat. To wymusiło na nim wypracowanie języka aluzji i metafory – cennego narzędzia twórczego.

Pierwszym filmem, który zapewnił Kurosawie względną niezależność, był „Pijany anioł” – debiut Toshiro Mifune i początek gangsterskiego cyklu. To również początek jego samodzielnej, artystycznej tożsamości. Łukasz Jasina przypomniał, że po 1945 roku cesarz Hirohito pozostał na tronie, a rozliczenia z przeszłością były powierzchowne. Kurosawa – choć krytykowany w Japonii – stał się międzynarodowym ambasadorem japońskiego kina. Jego pozycja w kraju była często podważana, natomiast za granicą zdobywał największe laury – Oscar za radziecki film „Dersu Uzała” był tego wyrazem.

Mateusz Werner wskazał także na analogię między Kurosawą a włoskim neorealizmem – jak Rossellini, który po faszystowskich produkcjach stworzył emblematyczne dzieła kina antyfaszystowskiego, tak

Kurosawa – niegdyś marksista – w „Nie żałuję swojej młodości” (1946) dokonał symbolicznego rozliczenia z przeszłością.

Piotr Kletowski postawił pytanie: czy Kurosawa był reżyserem „na eksport”? Jego filmy faktycznie promowały idiom japońskości, ale operowały mitami uniwersalnymi – czerpały z Szekspira, Dostojewskiego. Podobnie jak Visconti był spadkobiercą arystokracji, tak Kurosawa był potomkiem samurajów – jego twórczość to reinterpretacja japońskiej tradycji.

„Siedmiu samurajów” (1954) to arcydzieło, które przywraca godność samurajskiemu etosowi, splamionemu przez nacjonalizm i zbrodnie wojenne. Kurosawa pokazuje samuraja jako tego, który służy – nie władzy, lecz człowiekowi. Szczególnie symboliczna jest postać błazna, który ponosi śmierć heroiczną, mimo że nie ma urodzenia czy tytułu. To motyw powtarzający się później – w „Sobowtórze”, „Rudobrodym”. Kurosawa odwraca hierarchię.

Reżyser był zafascynowany malarstwem i zaczął swoją drogę artystyczną od kaligrafii. Chciał być malarzem. Inspirował się Europą, ale nie naśladował – próbował tworzyć mosty. Japończycy traktowali kino z pokorą, uznając jego zachodnie korzenie. Sam Kurosawa sięgał po Dostojewskiego, Szekspira, ale tłumaczył ich na język kultury japońskiej – jak w „Tronie we krwi”, gdzie to zbiorowe sumienie strzela do Makbeta.

Kurosawa stał się twórcą, który przetłumaczył Zachód dla Japończyków i Japonię dla Zachodu. W „Idiocie” Dostojewskiego przekształca postać duchową w postać weterana z PTSD. W „Dersu Uzale” tłumaczy istotę szintoizmu i azjatyckiego panteizmu. Jego dzieła wprowadziły japońską wrażliwość do popkultury – wcześniej nieobecna. Po „Rudobrodym” przyszedł kryzys. Kurosawa nakręcił film o biedakach, nie elitach. Projekt nie został doceniony, a niezależna produkcja okazała się wielkim niepowodzeniem. Kurosawa próbował popełnić samobójstwo. Ocalał. Z czasem zaczął być też doceniany w Japonii.

Dziełem „Rashomon” Kurosawa wprowadził z kolei do kina nową jakość – perspektywizm narracyjny. Narracja pryzmatyczna, w której nie istnieje jedna prawda – każda opowieść jest subiektywna, a prawda wyłania się dopiero z ich sumy. To nowatorskie podejście stało się inspiracją dla twórców z całego świata. U Kurosawy łączy się symbolika chrześcijańska, buddyjska i konfucjańska. Jego filmy to opowieść o świecie niejednoznacznym, wielowymiarowym, zmiennym – tak bliskim azjatyckiej filozofii.

Dlatego, choć Kurosawa robił filmy „dla ludzi” i unikał czytania recenzji, jego twórczość można traktować jako głęboko filozoficzną. Uczył, że nie ma jednej narracji, jednej prawdy, jednego bohatera. A przede wszystkim – że jednostka może i powinna odnaleźć godność nawet w kulturze, która promuje kolektywizm. Jego dzieła były mostem kulturowym – i do dziś pozwalają Zachodowi lepiej zrozumieć Wschód.

Weronika Maciejewska

W dyskusji o reżyserze *Tronu we krwi* udział wzięli:

- ▶ Łukasz Jasina (filmoznawca, publicysta)
- ▶ Piotr Kletowski (znawca kina azjatyckiego, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego)
- ▶ Mateusz Werner (filozof kultury, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)

Zachęcamy także do lektury numeru „Teologii Politycznej Co Tydzień”, poświęconego Akirze Kurosawie.

Łukasz Jasina, Piotr Kletowski, Mateusz Werner / Sny, samu...



Fot. Jacek Łagowski