

Uchwycić świat w jego złożoności. Rozmowa z Michałem Bobrowskim

Kurosawa miał niezwykłą zdolność tworzenia prostych opowieści, które trafiały do najgłębszych pokładów czysto ludzkiej wrażliwości, na co dzień ukrytej za filtrami czy naleciałościami kulturowymi, które wszyscy w toku socjalizacji nabywamy – mówi Michał Bobrowski w rozmowie z Adamem Talarowskim dla „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Kurosawa. Wschód kultury”.

Adam Talarowski: W książce *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza* podkreśla pan polifoniczny charakter twórczości reżysera. Na czym miałyby on polegać?

Michał Bobrowski: Moje rozumienie polifoniczności zakorzenione jest w koncepcjach Michaiła Bachtina i jego nowatorskiej metodyce analizy dzieła Dostojewskiego. Perspektywa polifoniczna kwestionuje typowe odczytanie Dostojewskiego jako, nazwijmy to, chrześcijańskiego egzystencjalisty, który wprowadza przeciwstawne argumenty, by je obalić w imię przyjętego z góry stanowiska. Bachtin odczytuje to zupełnie inaczej i, jak sądzę, bardziej adekwatnie. Inna rzecz, czy sam Dostojewski by się z nim zgodził – bardzo możliwe, że nie, ale to oznaczałoby, że powieści wymknęły mu się spod kontroli, na czym zyskały artystycznie i intelektualnie. Kurosawa był zafascynowany Dostojewskim, z którym dzielił swego rodzaju pokorę spoglądania na świat, na rzeczywistość społeczną i kulturowo-intelektualną. Było to zdecentralizowane spojrzenie, w którym podmiot postrzegający nie ustawia się za wszelką cenę w centrum świata. W twórczości Kurosawy

odkrywałem różne aspekty tej polifoniczności, na przykład w słynnej metodzie realizacji zdjęć w scenach kolektywnych. Klasycznym przykładem może być bitwa na koniec *Siedmiu samurajów*, kręcona z wielu kamer jednocześnie. Widzimy to później u Roberta Altmana, Sama Peckinpaha w końcówce *Dzikiej bandy*... Chodzi o to, żeby spróbować uchwycić świat w jego złożoności. Nie da się stworzyć modelu 1:1 świata, mapy pokrywającej się z terytorium, to jest oczywiste. Ale możemy uniknąć redukcji pewnych jego aspektów i podporządkowywania ich ideologii, tradycji, światopoglądowi, za to starać się dostrzec i wyrazić tę złożoność.

Chciałbym teraz przyjrzeć się w tym kontekście filmowi *Rashomon*. Ten film jest jakby kolejnym etapem rewolucji, którą zapoczątkował *Obywatel Kane* (twierdził tak m.in. Roman Polański). Pozwala zresztą docenić znaczenie filmu Wellesa w historii kina, którego nowatorstwo może umykać widzom mniej zorientowanym w kinematografii lat czterdziestych i wcześniejszej...

Całkowicie się zgadzam. Nowatorstwo scenarzysty, Josepha Mankiewicza, polegało na tym, że wprowadził do narracji czynnik subiektywnych osobowości. Geniusz reżyserski Orsona Wellesa sprawił, że nawet niekoniecznie uważny widz jest w stanie w każdym z tych segmentów narracyjnych rozpoznać osobowość narratora. Kurosawa zdecydowanie poszedł dalej w tym kierunku. Czy doszedłby do tego miejsca, gdyby nie *Obywatel Kane*? Oczywiście, wpływologia zawsze jest domeną spekulacji. Pewnie *Rashomon* wyglądałby inaczej, natomiast można powiedzieć z całą pewnością, że on w historii kina stanowi następny krok w upodmiotowieniu narracji, przełożeniu subiektywnego punktu widzenia na strukturę narracyjną. Myślę, że można wręcz powiedzieć, że trzy filmy, emblematyczne dla modernistycznego podejścia do narracji filmowej to *Obywatel Kane*, *Rashomon* i *Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego* – ten ostatni nie tyle różnicuje postrzeganie rzeczywistości, co prowadzi narrację w trybie

warunkowym. Te trzy filmy stawiają kolejne kroki w rozmontowywaniu klasycznego podejścia do narracji linearnej. Przy czym nie chodzi tylko o linearność temporalną, ale w ogóle o pewne intuicyjne oddawanie sposobu myślenia o świecie, które (w pewnym uproszczeniu) możemy kojarzyć z dziewiętnastowiecznym realizmem. Zamiast tego zagłębiają się coraz bardziej w perspektywę podmiotu, przygotowując grunt pod jeszcze bardziej eksperymentalne narracje. Moglibyśmy wymienić wiele tytułów, wśród nich niektóre z filmów Maxa Ophülsa, *Rondo* Zvonimira Berkovicia, znakomity jugosłowiański film „czarnej fali”, czy *Biegnij, Lola, biegnij* Toma Tykwera, aż dojdziemy do Tarantino i w ogóle kina współczesnego. To, co wniosły do języka filmu *Kane* i *Rashomon*, to jest kamień milowy w sposobie postrzegania relacji pomiędzy podmiotami na ekranie. Wracamy do kwestii polifonii: nie ma jednego dominującego podmiotu, narracja tworzy się z relacji między bohaterami. Rick Altman w swoich pismach teoretycznych stwierdził, że cała tradycja myślenia o narracji począwszy od Arystotelesa zawsze bierze za punkt wyjścia wydarzeniowość, ciąg przyczynowo-skutkowy. Altman proponuje zupełnie inne podejście, wychodząc od właśnie relacji między bohaterami. Myślę, że ten postulat realizują właśnie takie filmy, jak *Obywatel Kane*, *Rashomon*, *Przypadek* czy wspomniane *Rondo*.

W książce zwraca pan także uwagę na motyw sobowtóra, często powracający w kinie Kurosawy. W jaki sposób wykorzystuje on ten topos?

Topos sobowtóra jest rzeczywiście nośny kulturowo, ale można wykorzystać go na różne sposoby. Na przykład gdy chcemy odwołać się do prostej, binarnej opozycji, choćby w kinie propagandowym. Kiedy jednak mówimy o kinie polifonicznym, przekraczającym te podstawowe symetrie w kierunku dualizmu komplementarnego – tu znów kłania się Dostojewski w ujęciu Bachtina – figura *Doppelgängera* otwiera zupełnie nowe możliwości. Bachtin stosował też metaforę lustra – przeciwieństwa przegląдают się w sobie

nawzajem jak w lustrze, co pomaga im w samookreśleniu i dopełnieniu własnego jestestwa. U Kurosawy, poza filmem *Sobowtór*, w którym ten topos jest postawiony w samym centrum, rzeczywiście ten wątek pojawia się wielokrotnie, jak refren. Również w tych wcześniejszych filmach, często mniej znanych, takich jak na przykład *Pojedynek w ciszy* z Toshiro Mifune, w którym gra on lekarza chorego na syfilis. Film został raczej źle przyjęty i nie jest, prawdę mówiąc, szczególnie udany artystycznie, ale widać w nim wyraźnie, że Kurosawa czuł potrzebę zgłębiania relacji opartej na dualizmie komplementarnym, czyli podobieństwie opartym na odwrotności, jak w lustrze, gdzie lewe staje się prawym. Dostrzegł w tym świetne narzędzie opisu skomplikowanych relacji politycznych i społecznych. Ale nawet *Pijany anioł*, żeby sięgnąć po najbardziej znany z jego wczesnych filmów, też realizuje ten motyw. Doktor Sanada, grany przez Takashiego Shimurę, widzi w tym młodym gangsterze, którego gra Mifune, odbicie samego siebie. Pozwala mu to go zrozumieć, ale także spojrzeć na samego siebie jego oczyma. W ten sposób pogłębia własną samoświadomość w jej psychospołecznym aspekcie. W słabszych filmach na pierwszy plan wychodzi raczej aspekt dydaktyczny, swego rodzaju „morał”. Muszę jednak zaznaczyć, że nawet te 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.

Nawet pierwsze filmy Kurosawy, jeszcze w dużym stopniu naznaczone piętnem propagandy wojennej, do których sam miał zresztą po latach krytyczny stosunek, zawierają w załączku ten motyw sobowtóra. Myślę tu choćby o obu częściach *Sanshiro Sugaty*.

Ten wątek propagandy, posługującej się uproszczonym obrazem świata i binarnymi opozycjami, prowadzi nas do jeszcze jednej kwestii. Kurosawa przeszedł do historii jako twórca filmów o wojownikach, którzy odważnie

zabijają wrogów i sami giną. Filmy te jednocześnie przepełnia empatia i przekonanie, że zadaniem humanisty jest spoglądać w samo centrum zła, prosto w oczy tego, co najbardziej mroczne, najbardziej destrukcyjne w ludzkiej naturze. Te aspekty nie pozwalały mu zapominać o człowieczeństwie zbrodniarza, nawet najbardziej upadłego człowieka. Z drugiej strony, z punktu widzenia wspólnoty, bez eliminacji tego typu jednostek, społeczeństwo nie może funkcjonować. To daje w efekcie dylemat nierozwiązywalny, tak jak nierozstrzygalnymi są niektóre dylematy Dostojewskiego. Obaj twórcy konsekwentnie przypisują swoim bohaterom strony w tej dyskusji, którą toczą sami z sobą. Tu pojawiają się archetypy Wojownika, Współczującego czy Wilka. Przyglądając się pierwszemu z nich, widzimy wpływy tradycji samurajskiego zen: wojownik odbierając przeciwnikowi życie, o ile sam ma czyste intencje, jest pozbawiony tego pożądanego ego, nie robi czegoś niemoralnego, bo jest jakby przedłużeniem karmy, a także przywraca społeczeństwu harmonię. Kambei Shimada z *Siedmiu samurajów* jest absolutnym spełnieniem tego archetypu. Z drugiej strony Kurosawa nie mógł się pogodzić z takim myśleniem, w gruncie rzeczy czysto pragmatycznym, które zapomina o człowieczeństwie tego zbrodniarza. Na samym początku *Siedmiu samurajów*, kiedy Kambei jest wprowadzony do akcji, zabija porywacza. Swoją drogą, ta scena jest parafrazą bardzo podobnej sceny z *Miasta bezprawia* Johna Forda, w której pijany rdzenny Amerykanin terroryzuje miasteczko i nikt nie ma odwagi się mu przeciwstawić. Dopiero postać grana przez Henry'ego Fondę rozwiązuje ten problem. Tylko że on robi to jak na western przystało: w westernie zabija się tylko wtedy, kiedy ktoś inny wyciąga na protagonistę broń, a ponieważ ten Indianin nie był zagrożeniem dla jego życia, więc dostał tylko kopniaka. Kambei nie myśli w ten sposób. Z jego punktu widzenia ważne było to, żeby uratować to dziecko i rozwiązać problem, który był zagrożeniem dla tej społeczności.

Ale w twórczości Kurosawy znajdziemy też bohaterów, którzy mogliby być utożsamiani z głosem Współczującego, altruisty, stanowiąc przeciwwagę dla postaci reprezentujących głos Wojownika, personifikujący pragmatyzm?

Oczywiście, możemy wymienić chociażby – również granego przez Takashiego Shimurę – doktora Sanadę z *Pijanego anioła*, czy poniekąd także tytułowego bohatera *Rudobrodego*. Oni reprezentują również to, o czym mówi Iwan Karamazow: jeżeli wieczne szczęście dla całej ludzkości miałyby być zbudowane na cierpieniu jednego dziecka, to on się na to nie zgadza. Każdy człowiek jest świętością. I ta druga część osobowości artystycznej Kurosawy, której upostaciowieniami są zwłaszcza lekarze, nie godzi się na utylitaryzm. Popatrzmy jeszcze na film *Straż przyboczna (Yojimbo)*, jeden z najbardziej klasycznych. Oczywiście to jest film oparty na strukturze westernu, później był przerabiany na westerny, na czele z *Za garść dolarów* Sergio Leone, co zakończyło się zresztą procesem sądowym. Świetnie ogląda się go po prostu jako film gatunkowy, ale jeśli oglądamy go bezrefleksyjnie czy koncentrując się na atrakcyjności przekazu i charyzmie Toshiro Mifune, można odnieść wrażenie, że to on jest właśnie tym naszym „good guy” z westernu. Tymczasem to on w zasadzie rozkręca maszynę wzajemnej destrukcji. W tym sensie to bardzo dwuznaczny film, który pokazuje, co by się stało, gdyby ten głos Wojownika był tym jedynym głosem dominującym i gdyby nie był dopełniony przez tę drugą stronę, przez głos Współczującego.

Kurosawa w latach 50. i 60. wprowadził kino japońskie do świadomości europejskiego, czy szerzej – zachodniego odbiorcy kultury wysokiej, w której status kina w ogóle był wówczas bardzo silny. Czy to, że był „artystą pogranicza”, że syntetyzował elementy kultur Wschodu i Zachodu, miało wpływ na jego powodzenie za granicą?

Nie było to z pewnością bez znaczenia, ale jako jeden z czynników, a nie jedyny. Transkulturowość Kurosawy byłaby na pewno ciekawa dla widzów poza Japonią, ale gdyby nie stało za nią coś jeszcze, nie zakorzeniłby się tak głęboko w kulturze, w której – mimo upływu lat – wciąż jest ważnym punktem odniesienia. Wydaje mi się, że Kurosawa, który był niewątpliwym erudyta, zawdzięcza swoją atrakcyjność nie tyle samemu eklektyzmowi swoich inspiracji, ile umiejętności połączenia ich w spójny, ale jednocześnie pojemny system. A przecież, jeśli spojrzymy na te elementy, to zdają się w ogóle do siebie nie pasować: marksizm, konfucjanizm, buddyzm, chrześcijaństwo, a do tego pewien rodzaj pozytywizmu światopoglądowego, który zaczerpnął z kina amerykańskiego. Niesamowitym przykładem tej syntezy, która stała się nową jakością, jest żywotność schematu *Siedmiu samurajów*. Światowa popkultura filmowa w nieskończoność remiksuje ten prosty, absolutnie elementarny w istocie schemat. *Siedmiu wspaniałych* Johna Sturgesa stało się integralną częścią legendy Dzikiego Zachodu, potem mieliśmy *Siedmiu gladiatorów* – włoskie *peplum* klasy B – a w latach 80. *Siedmiu wspaniałych gladiatorów*, gdzie ta sama opowieść jeszcze dodatkowo ubrana została w kostium fantasy... A nie powiedzieliśmy jeszcze o filmach science fiction, takich jak *Battle Beyond Stars* i mnóstwo, mnóstwo innych, ani o sowieckich *easternach*. Wiadomo, że *Siedmiu wspaniałych* stało się zjawiskiem kulturowym na swoich prawach, a zatem w wielu przypadkach nie są to bezpośrednie nawiązania do Kurosawy, lecz raczej do Sturgesa, ale wciąż jest to parafraza czy trawestacja tego samego schematu fabularnego. Kurosawa miał niezwykłą zdolność tworzenia prostych opowieści, które trafiały do najgłębszych pokładów czysto ludzkiej wrażliwości, na co dzień ukrytej za filrami czy naleciałościami kulturowymi, które wszyscy w toku socjalizacji nabywamy.

Jakie zjawiska w kinie współczesnym dialogują czy korespondują z Kurosawą? Przyszedł mi do głowy na przykład Jim Jarmusch...

To świetny przykład, chociaż on przede wszystkim się odwołuje do Yasujiro Ozu, do czego sam chętnie się przyznawał. Niemniej, na przykład *Ghost Dog* parafrazuje pewne elementy schematu *Rashomona*, a nad jego reinterpretacją westernu, czyli *Truposzem*, unosi się duch tych czarno-białych samurajskich westernów Kurosawy. Wspomniałem już o *easternach*, ale najczęściej nie jest to kino, którym warto zaprzętać sobie uwagę. Oczywiście całe uniwersum *Gwiezdnych Wojen* jest głęboko zadłużone u Kurosawy, od pierwszych filmów po współczesne produkcje, takie jak *Mandalorian*, wszędzie znajdziemy bezpośrednie nawiązania do jego filmów. Quentin Tarantino? *Kill Bill* jest pełen cytatów. Można wymieniać długo.

To twórcy zachodni. A jaki ślad pozostawił Kurosawa w rodzimej kinematografii?

Kontynuatorem Kurosawy bywa nazywany Takeshi Kitano. W ostatnich latach nieco obniżył loty, ale rzeczywiście, jego filmy z lat dziewięćdziesiątych, takie jak *Hana-bi* na głębszym, esencjonalnym poziomie – bo gatunkowo to oczywiście zupełnie inne kino – łączy z Kurosawą silne pokrewieństwo.

Dziękuję za rozmowę.

Z dr Michałem Bobrowskim rozmawiał Adam Talarowski

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
