

Krzysztof LOSKA. *Mistrzowie kina japońskiego*. Kraków: Universitas 2015 ss. 300. Seria: Horyzonty Kina 8. ISBN: 978-83-242-2680-1.

W jednym z wywiadów Sensei (mistrz) Akiro Kurosawa wypowiedział się na temat własnej tożsamości – mając na uwadze pochodzenie swojej rodziny (był potomkiem samurajów) i osadzenie własnej duchowej pełni – że on sam jest jakby syntezą Japonii. Wchodząc do świata *Mistrzów kina japońskiego* Krzysztofa Loski z Uniwersytetu Jagiellońskiego, można powoli rozpakować wielką filmową mapę Kraju Kwitnącej Wiśni, w tym duchową mapę samego Kurosawy. Wrotami do takiej Japonii jest osiem nazwisk ważnych artystów filmowego rzemiosła. To wejrzenie do historii ruchomych obrazów japońskiej sztuki filmu fabularnego – filmów, paradoksalnie, pełnych ruchu, wzajemnie znoszących się elementów obrazu, ukrywania oczywistych dźwięków świata przedstawionego, bycia i znikania bohaterów do świata wewnętrznej kontemplacji – a wszystko to na oczach odbiorcy filmowych spektakli. Publikacja wydana jest w serii „Horyzonty kina” jako ósmy jej tom.

Japoński jest tu sam sposób podejścia do tekstu: wypunktowanie twórczości wszystkich reżyserów w wielu mniejszych częściach tekstu, tworząc jasny i dokładny obraz twórczości każdego z nich. Sam autor wspomina, jak ważna była dla niego, oprócz z pewnością bardzo trudnej decyzji wyboru i ograniczenia liczby przykładów, sama dyscyplina chronologii. Autor odnajduje potencjał przedmiotu badań w harmonijnym układzie całości, co ułatwia odbiór rozważań. Dla miłośnika kina Dalekiego Wschodu taka prezentacja w publikacji jest ważna, ponieważ uporządkowanie faktów związanych z twórczością trudno znaleźć np. w cyfrowych wydaniach twórczości wybranych autorów. Książka to kopalnia tematów i wiedzy na ich temat, a już niezwykle ważne są np. rzadko cytowane filmy z początku twórczości Kurosawy, które są kluczem do artystycznych wyborów tego twórcy, jak m.in. jego średni metraż z 1945 r. *Ci, którzy nadebrnęli tygrysowi na ogon (Tora-no o wo fumu otokotachi)*, który ja osobiście noszę głęboko w sercu jako zupełnie nieprawdopodobny przykład intuicji i sposobu użycia sztuki filmowej.

Każdy z ośmiu twórców w podrozdziałach określony jest prawie jak tytuł filmu i zarazem tytuł każdej z tych osób. Poprzez uprawiane rzemiosło ujawniali to, co

lubią, oraz to, co i jak potrafią czytać w otaczającej rzeczywistości: Kenji Mizoguchi – wyobraźnia melodramatyczna, Heinosuke Gosho – poezja codzienności, Yasujirō Ozu – tradycja i nowoczesność, Mikio Naruse – kino kobiece, Akira Kurosawa – współczucie i moralność, Keisuke Kinoshita – sentymentalny idealizm, Masaki Kobayashi – strategie oporu, Nagisa Ōshima – eros i polityka. Tekst publikacji, zdradzający zaangażowanie prawdziwego widza, zawiera szczegółowe opisy wielu pojedynczych, kluczowych w odczuciu autora obrazów. Czytelnik z łatwością przejmie pasję odkrywania nieznanego odczuwania. Komunikatywność tych dzieł to efekt wielkiego trudu pracy ludzi filmu, których chęć poznania przez autora daje zrozumienie idei tej dalekowschodniej podróży. Oddanie przez niego własnego, zaangażowanego odczuwania, rozsmakowanie się w atrakcyjnych, odległych już czasowo dziełach filmowych, jest tu przewodnikiem i decyduje o oryginalności w praktycznym wymiarze literackiego *zen* tej publikacji. W *47 wiernych samurajach* Mizoguchiego autor analizuje „sposób wykorzystania warstwy akustycznej dla zbudowania przestrzeni diegetycznej”. Dźwięk tych przykładów filmowych ma swoją wyraźną tożsamość, kreuje duchowość obrazów, pojawiając się lub zanikając całkowicie, ujawniając się i ukrywając, aby w efekcie znieść uwagę koncentracji na jakimkolwiek elemencie obrazu. Nie jest organicznie związany z obrazem, jak ma się to w kinie zachodnim. „Kamera skupia się bowiem na elementach architektonicznych, zwłaszcza drewnianych filarach tworzących wewnętrzne ramy obrazu, podczas gdy spoza kadru dochodzą odgłosy rozmowy, jaką prowadzą ze sobą dwaj urzędnicy dworscy. Od początku reżyser nie pozostawia wątpliwości co do tego, że zasadniczą rolę w jego filmie odgrywają nie tyle obiekty czy ludzie, ale przestrzeń pomiędzy nimi, interwały określane w klasycznej estetyce jako *ma*. Długie i płynne ruchy kamery podkreślają brak przestrzeni negatywnej oraz podziału na plan pierwszy i tło” (s. 26).

Dla czytelnika ciekawa będzie ekspozycja samego sposobu uczestnictwa tych twórców w dialogu sztuki tej części świata, jak to się dzieje przy okazji prezentacji rytmicznego kina Heinosuke Gosho, poezji codzienności. Prawdziwe zaangażowanie w sumienność interpretacji dzieł Keisuke Kinoshita, szerokie spojrzenie na całą problematykę dzieł Mikio Naruse – cała niekłamana pasja opisu i analizy aktywności kulturowej i społecznej ośmiu bohaterów tej filmoznawczej opowieści bierze pod uwagę bardzo wymagającego odbiorcę. Wrażliwość ta pozwoliła lepiej zrozumieć nie tylko rodzaj aktywności, w jakiej pracował każdy z interpretatorów, ale także trafniej odczuć intencje w tworzeniu filmów, mających tak wielu bardzo różnorodnych bohaterów zmagających się ze swoim losem.

Książka to zbiór odniesień i ogromnej, w większości nieznannej polskiemu czytelnikowi lektury przedmiotu, możliwość bezpośredniego dotknięcia rzeczywistości tego tematu, jak i wielka inspiracja kolejnych osób, czytelników. Kiedy autor książki sam spotyka się z wynikami inspiracji płynącej z połączenia aktywności twórczej dwóch wielkich obserwatorów bytu ludzkiego – Williama Szekspira i Akira Kurosawy, stojących na biegunach cywilizacji świata wschodu i zachodu, idzie w kierunku potrzeb-

nej dla sformułowania szerszych wniosków syntezy, praktycznej interpretacji jego dzieł. Praktyczność – tego z pewnością życzyłby sobie Kurosawa, tak postrzegał dziedzictwo duchowe Japonii i tradycję *zen*. Zgłębienie własnej tożsamości pozwoliło reżyserowi odkryć i biegle poruszać się w dramatach Szekspira, a nawet anektować do nich nowe przestrzenie ludzkich emocji i tęsknot. Kurosawa przyjąłby – jak sądzę – z wyraźnym wzruszeniem takie pochylenie się nad jego mrówczą, pokorną pracą całego życia. Sam mistrz płacił za takie rozumienie własnej obecności w świecie. W swojej własnej ojczyźnie spotykał się z krytyką swoich rozwiązań dramaturgicznych, określanych jako dziwaczne, a nawet z bojkotem producentów japońskich. Zresztą bojkotu reżysera niekoniecznie uznawanego za tak japońskiego jak np. Yasujiro Ozu, twórcy wesołego i towarzyskiego, ale też autora wyjątkowo skupionych i skromnych obrazów w duchu *zen*. „W opinii krytyki światowej Yosudziro Ozu uchodzi za «najbardziej japońskiego» twórcę – zwolennika tradycji zainspirowanego klasyczną estetyką buddyjską, zapomina się natomiast o jego miłości do kina amerykańskiego i licznych odniesieniach do hollywoodzkich produkcji z okresu międzywojennego” (s. 77).

W koncentracji i precyzyjnej dramaturgii w publikacji, w opisach skomplikowanych niuansów kulturowych, oddanych z prawdziwym rozmachem, odnaleźć można japońską uwagę i dbałość o najmniejsze szczegóły opowieści. W zestawieniu razem tworzą wachlarz istotnych szczegółów w miarę zgłębiania zadanego sobie tematu – głębokiej znajomości praw w praktyce społecznej i wobec pojedynczego człowieka. Można przeczytać o źródłach takiego podejścia, takiej prezentacji człowieka w stylistyce każdego z artystów, jak np. przy okazji prezentacji Nagisy Ōshima, pioniera Nowej Fali i jego osławionego *Imperium zmysłów* (*Ai no korida*, 1978), pełnego realizacji seksualnych pożądań tytułowej Sady. Autor zwraca uwagę na niezwykle ważną samą celebrację, a zarazem analizę aktu pożądania, które w trakcie seansu filmowego staje się coraz ważniejszym bohaterem filmu, a w końcu najważniejszym, sukcesywnie w dramaturgii filmu oddalając w kierunku tła parę bohaterów i proporcjonalnie redukując ich spontaniczność.

Masaki Kobajashi, były asystent Keisuke Kinoshity, absolwent wydziału filozofii Uniwersytetu Waseda, to twórca jednego z najbardziej kolorowych, barwnych i wyraźnie baśniowych przykładów cytowanych przez autora w książce. *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite* (*Kaidan*, 1964) oparty jest na opowiadaniach Lafcadio Hearna, syna Irlandczyka i Greczynki, który emigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie żył w skrajnej nędzy, a pod koniec XIX wieku osiedlił się w Japonii i przybrał nazwisko Koizumi Yakumo. Napisał wiele książek, poświęconych kulturze, wierzeniom i obyczajom Japończyków, ratując zanikające formy ludowych opowieści grozy. Umarł jako japoński pisarz narodowy. Jego *Kwaidan*, opowiadania o duchach i innych zjawiskach nadprzyrodzonych, wywodzących się z dydaktycznych opowieści buddyjskich, określono jako tak japoński, jak haiku. Kobajashi sfilmował cztery opowieści, tworzące razem jeden film fabularny. W jednej z części „reżyser opowiada historię mężczyzny, zubożałego samuraja marzącego o lepszym życiu, który pewnego dnia porzuca uko-

chaną żonę, by poślubić córkę zamożnego dostojnika dworskiego. Niebawem przekonuje się, że życie w dostatku nie zapewniło mu szczęścia, dlatego coraz częściej wraca wspomnieniami do chwil spędzonych w małej chacie” (s. 237).

Analiza w książce ma znamiona kontemplacji jak filmowe pierwowzory, jest uczestnictwem w przyjemności przebywania z nimi samego autora. Naśladując autora, zakończę ten krótki opis publikacji też nazywając jej tożsamość, jak to się dzieje w podtytułach dotyczących każdego z ośmiu twórców: „*Mistrzowie kina japońskiego – wejście do królestwa ciszy, którego z pewnością są wielkimi depozytariuszami*”. Trudny z pewnością był sam temat społecznych niuansów, sposobu prezentacji nierzadko ciężkiej do zniesienia dla bohaterów codzienności. Na wzór tak oryginalnej obserwacji filmów japońskich tekst również przez przybliżenie i sam fakt zwykłego, ale uważnego opisu staje się tym samym jej objaśnieniem. Otwarcie takich wrót do rzeczywistości proponuje sam Kurosawa, jak m.in. w scenie cytowanego *Ci, którzy nadepnęli tygrysowi na ogon*, kiedy to publicznie odczytywany jest nieistniejący tekst. Dla Wiesława Juszcza, filozofa sztuki zarówno tej najnowszej, jak i archaicznej greckiej, to jedno z największych arcydzieł reżysera. *Tora-no o wo fumu otokotachi* oparty jest na kilku źródłach: kronice wojennej (*gunki monogatari*) z XV wieku, z której powstała sztuka w konwencji *no Ataka* (*Posterunek graniczny Ataka*, 1445), a potem – główne źródło scenariusza – na tamtych oparta sztuka *kabuki*, *Lista darczyńców świątyni* z 1840 r. Rolę drugiego tragarza gra słynny komik teatru *kabuki*, Kenichi Enomoto, rolę głównego mnicha-wojownika – Denjiro Okochi, często występujący w filmach Kurosawy, a piękną rolę dowódcy stacji granicznej – Susumu Fujita (znany z wcześniejszej roli głównej w *Sadze o judo* Kurosawy z 1943 r.). Film wstrzymywany przez cenzurę amerykańską, jako apoteoza ducha samurajskiego, miał swoją prapremierę dopiero w 1952 r.

We francuskim dokumencie z 1985 r. *Kurosawa – portret mistrza* przytoczony jest autobiograficzny fakt z życia mistrza. Kiedy 1 września 1923 r. Japonię nawiedziło ogromne trzęsienie ziemi, w nocy tokijczycy wymordowali setki Koreańczyków, obwiniając ich za tragedię. Mały Kurosawa miał 13 lat i poszedł z bratem do ruin. Widząc ciała, chciał zamknąć oczy, brat mu zabronił. Słowa, jakie od niego usłyszał, towarzyszyły mu już zawsze: „Zamykając oczy na zło, zawsze będziesz się bał. Obserwując, zrozumiesz, że nie ma powodów do obaw”<sup>1</sup>. W pierwszej scenie tego dokumentu twórca na planie reżyseruje, obserwując grę od momentu rozpoczęcia ujęcia do jego końca. Można wtedy zobaczyć, jak Kurosawa niemal zupełnie znika – nieruchomy, cały skoncentrowany na swoich aktorach, staje się swoimi aktorami. Nie ma żadnej granicy.

Agnieszka Żuk

Katedra Historii Kultury Intelktualnej  
w Instytucie Kulturoznawstwa na Wydziale Filozofii KUL

<sup>1</sup> *Kurosawa portret mistrza*, dokument, reż. Chris Marker, prod. Francja, Japonia 1985.