

Skąd zrywa się wiatr

Zachodnie inspiracje w twórczości Hayao Miyazakiego

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

Zrywa się wiatr (*Kaze tachinu*, 2013) – ostatnie dzieło mistrza filmu animowanego Hayao Miyazakiego – jest fabularyzowaną biografią genialnego konstruktora samolotów, Jiro Horikoshiego. Skupiając się na latach jego nauki przed stworzeniem najwybitniejszych prototypów – Mitsubishi A5M i A6M „Zero” – Miyazaki przedstawił między innymi jego podróże do Niemiec oraz wizytę w fabryce Junkersa, gdzie początkujący inżynier uświadamiał sobie zacofanie technologiczne Japonii. Europejski epizod został utrzymany w ponurej tonacji zwiastującej burzę nadchodzącej wojny. Kontrastują z nim sekwencje barwnych snów, w których Jiro spotyka włoskiego wizjonera i pioniera lotnictwa, Gianbattistę Caproniego. Samoloty, będące pasją głównego bohatera, odsłaniają w ten sposób podwójne oblicze: śmiertcionośnych maszyn wojennych i ucieleśnienia odwiecznych marzeń ludzkich. Można przy tym odnieść wrażenie, że dla Miyazakiego, który z domu rodzinnego wyniósł fascynację awiacją, wymienia się ona i symbolicznie utożsamia z animacją, czyniąc ze *Zrywa się wiatr* dzieło autotematyczne. Świat zachodni w takim ujęciu jawi się zarazem jako zagrożenie, wynikające z gwałtownej rewolucji technologicznej i presji komercyjnej, jak też niewyczerpane źródło inspiracji oraz pragnienia połączenia tego, co najpiękniejsze w kulturze Japonii i Europy.

Twórczość Miyazakiego jest jednym z najciekawszych przykładów czerpania inspiracji z kultury europejskiej i amerykańskiej w kinematografii japońskiej¹. Reżyser urodził się w 1941 roku w Tokio. Odebrał staranne wykształcenie, należne synowi przedsiębiorcy współprowadzącego fabrykę części samolotowych, która w latach wojny produkowała podzespoły do myśliwców „Zero”. Na przełomie lat 50. i 60. studiował nauki polityczne i ekonomię na prestiżowym Uniwersytecie Gakushūin. Wówczas też należał do koła badaczy literatury dziecięcej, utwierdzając się w powziętym wcześniej planie zostania mangaką (twórcą komiksów).

Los zdecydował nieco inaczej i Miyazaki w 1963 roku został zatrudniony w Tōei Dōga jako fazyista (pomocnik rysownika), rozpoczynając karierę w przemyśle animacji. Zanim w 1985 roku założył Studio Ghibli, stając się producentem i reżyserem autorskich filmów długometrażowych, brał udział w realizacji wielu tytułów kinowych i telewizyjnych jako rysownik lub współreżyser. Pracował między innymi nad cyklem serialowych adaptacji zachodniej literatury dziecięcej i młodzieżowej, uczestnicząc w przenoszeniu na ekran *Heidi* Johanna Spryi, *Serca Edmonda De Amicisa*, *Ani z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery, *Psa z Flandrii* Marie Louise de la Ramée oraz *Rascala* Sterlinga Northa². Jego długometrażowym debiutem reżyserskim był zrealizowany w 1979 roku dla TMS Entertainment *Zamek Cagliostro* (*Rupan sansei: Kariosutoro no shiro*) – ekranizacja mangi a zarazem część cyklu o niezwykłych przygodach niejakiego Lupina III.

Choć nie było to dzieło w pełni samodzielne, warto zwrócić uwagę na nagromadzone w nim wątki europejskie. Film opowiada o konfrontacji współczesnych następców ikonicznych dla kultury popularnej postaci – Arsena Lupina i hrabiego Cagliostro. Całość została utrzymana w klimacie kina sensacyjnego w rodzaju *Fantomasa* z 1964, łączącego wartką narrację i bezpretensjonalny humor. Akcja *Zamku Cagliostro* rozgrywa się oczywiście w fikcyjnym księstwie europejskim.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że fabuła wielu japońskich animacji bywa osadzana w Europie: historycznej, współczesnej bądź baśniowej. Źródeł charakterystycznego stylu mangi – a tym samym anime – badacze dopatrują się tak w ewolucji klasycznych form grafiki japońskiej, jak też w popkulturowym przetwarzaniu wzorców europejskich i amerykańskich. Twórca animacji i wieloletni współpracownik Miyazakiego, Isao Takahata, jako źródła mangi wymienia tradycje drzeworytów ukiyo-e i zwojów emaki, takich jak *Zwój z humorystycznymi obrazami ludzi i zwierząt*, ale także amerykańskie kreskówki i komiksy, a nawet karykatury Hogartha, Goyi czy Daumiera³. Przyglądając się obecnym w twórczości Miyazakiego inspiracjom kulturą zachodnią, trzeba rozdzielić to, co stanowi nieodłączny element tradycji anime od indywidualnych inklinacji twórcy. Jest to tym bardziej skomplikowane, że w swoje autorskie filmy wplata on także elementy autotematyczne i autobiograficzne.

Akcja pięciu spośród dziesięciu długometrażowych animacji Miyazakiego, powstałych po *Zamku Cagliostro*, została osadzona w Japonii⁴, dwóch zaś w Europie. Pozostałe trzy rozgrywają się w rzeczywistości fantastycznej, trudnej do jednoznacznej identyfikacji geograficznej, choć krainy powołane do życia w *Lapucie, podniebnym zamku* (*Tenkū no Shiro Laputa*, 1986) oraz *Ruchomym zamku Hauru* (*Hauru no ugoku shiro*, 2004) są niewątpliwie wzorowane na Europie Zachodniej. Czasoprzestrzeń dwóch jawnie „europejskich” filmów da się określić bardziej precyzyjnie. *Podniebna poczta Kiki* (*Majo no Takkyūbin*, 1989) rozgrywa się w pierwszej połowie XX wieku w Skandynawii – zapewne w opisywanej przez Astrid Lindgren Szwecji – zaś *Szkarlatny pilot* (*Kurenai no buta*, 1992) w latach 30. na Adriatyku oraz w Mediolanie. Charakterystyczne, że w obu przypadkach realia i geografia nie zostały odwzorowane dokładnie, o czym najlepiej świadczy mapa, którą posługuje się tytułowy bohater drugiego z filmów. Jest to z jednej strony świadectwo umowności rozumiałej w produkcji japońskiej, z drugiej zaś sygnał wskazujący na swoistą „alternatywność” przedstawionych światów.

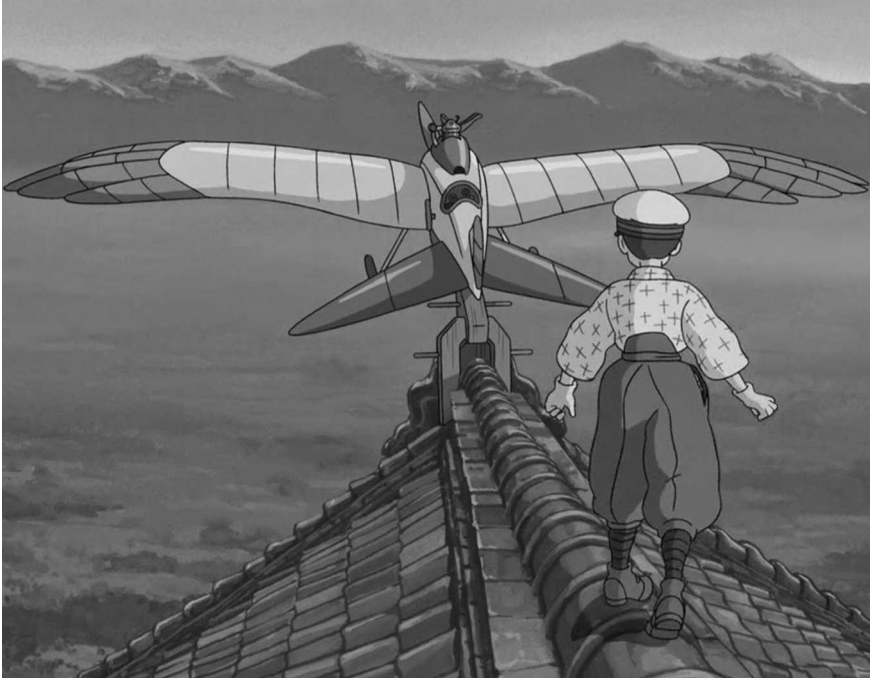
Szkarlatny pilot do czasu powstania *Zrywa się wiatr* uchodził za najbardziej osobisty obraz Miyazakiego. Centralną postacią jest as lotnictwa zajmujący się zwalczaniem band piratów powietrznych grasujących nad Adriatykiem. Jego pełne niezależności życie komplikują coraz agresywniejsze bojówki faszystowskie, pod namową których rzuca mu wyzwanie amerykański pilot wyczynowy. Opowieść tę można uznać za osnutą na kanwie wydarzeń rozgrywających się przed II wojną światową w rejonie Dalmacji. Jednocześnie sugerowane kwestie polityczne można odczytywać jako aluzyjne wobec sytuacji współczesnej Japonii (niejednoznaczna rola amerykańskiego pilota), jak i zawołowany rozrachunek z jej militarystyczną przeszłością (intrygi karykaturalnie przedstawionych faszystów wykorzystujących podniebnych piratów do swoich celów). Historyczno-polityczną wykładnię filmu zaburza jednak wprowadzenie tematu z zupełnie innego – baśniowego – porządku. Główny bohater, as lotnictwa Porco, jest człowiekiem zamienionym w świnie. Fakt ten nie

ma jednak zasadniczego wpływu na przebieg fabuły. Przemiana Porco, która miała miejsce w przedakcji, jest traktowana w świecie przedstawionym mniej więcej tak jak w słynnym opowiadaniu Franza Kafki – wzbudza pewne zainteresowanie i izoluje bohatera, nie jest jednak fenomenem budzącym grozę czy ciekawość naukową.

Gdzie szukać źródeł takiego pomysłu i jak go interpretować? W japońskich baśniach i podaniach występuje oczywiście motyw przemiany w zwierzę jako kary lub specyficznej zdolności magicznej. Jeszcze popularniejsze jest przekonanie odwrotne – o możliwości przybierania ludzkiego kształtu przez zwierzęta, zwłaszcza lisy czy jenoty. Mniej eksponowany jest natomiast motyw zdjęcia uroku dzięki sile miłości, jak w europejskich baśniach o pięknej i bestii czy żabim królu. W filmie taka możliwość jest sugerowana, nie wiemy jednak, czy się ziści. Być może najbardziej oczywistym tropem jest tutaj zamiana towarzyszy Odyseusza w wieprze dokonana przez Kirke. Odwołanie takie jest o tyle prawdopodobne, że akcja filmu została osadzona na Morzu Śródziemnym – nie tak daleko Sycylii, na której komentatorzy lokują siedzibę mitycznej wiedźmy. Warto zaznaczyć, że podobny motyw Miyazaki wprowadzi także w *Spirited Away* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001), w którym w świnie zostają zamienieni rodzice bohaterki. W *Szkarlatnym pilocie* przemiana Porco nie jest jednak wynikiem kary czy – jak u Homera – czarnoksięskiego kaprysu. Z reminiscencji dowiadujemy się, że doszło do niej na skutek bitwy powietrznej podczas I wojny światowej, w której zginęli wszyscy uczestnicy poza młodym Porco. Doświadczył on wówczas wizji wzlatających ku niebu „martwych” samolotów. Ta przepełniona melancholią scena ma w sobie wiele z atmosfery powieści lotniczych Antoine’a de Saint-Exupéry. W Japonii może z kolei ewokować eskadry myśliwców strąconych podczas wojny na Pacyfiku. Jednocześnie ma też genealogię ekranową sięgającą widmowych pochodów poległych żołnierzy symbolizujących hekatombę wielkich wojen. Bodaj najślynniejszy z nich umieścił Abel Gance w finałowych sekwencjach obu wersji *Oskarżam* (*J'accuse!*, 1919, 1938). Miyazaki mógł również oglądać film bliższy chronologicznie – *Ścianę* (*The Wall*, 1982) do muzyki Pink Floyd – gdzie w animowanej sekwencji *Goodbye Blue Sky* płynące po ołowianym niebie bombowce zamieniają się w morze krzyży. Niezależnie od źródeł leżących u podstaw *Szkarlatnego pilota* przemiana Porco w takim kontekście może być traktowana jako symboliczne uzewnętrznienie wojennej traumy wyłączającej go ze społeczności ludzkiej. Bohater dręczony poczuciem winy i osamotnienia – mimo pragnienia spokoju i antywojennych deklaracji – nie jest w stanie zaprzestać walk powietrznych i zrezygnować z lotniczej brawury. Jego pomalowany na czerwono hydroplan kojarzy się nieodparcie z jednym z najpopularniejszych symboli Wielkiej Wojny – trójpłatowym myśliwcem Czerwonego Barona.

Zestaw tych baśniowych i antywojennych tematów Miyazaki skomplikował, łącząc je z tropem osobistym. Świnia – w kulturze japońskiej konotowana nieco mniej negatywnie niż w europejskiej – jest zwierzęciem, z którym reżyser lubi się utożsamiać. Swoje prywatne, samodzielnie zaprojektowane studio w Tokio nazwał nawet „Świńskim Domem”⁵. Porco może więc być jego autopoportretem a zarazem bodaj najbardziej złożonym męskim bohaterem w filmografii reżysera.

Inny przykład skomplikowanej proveniencji stanowi grupa powietrznych piratów. Zachody słońca nad Adriatykiem, przystań dla hydroplanów przypominająca *Wyspę umarłych* Arnolda Böcklina czy szansony śpiewane w nadmorskich kawiarniach nadają filmowi klimat melancholijny i poetycki. Sekwencja odbudowy sa-



Zrywa się wiatr, reż. Hayao Miyazaki (2013)

molotu Porco jest z kolei rodzajem ukłonu w kierunku neorealizmu włoskiego. Tymczasem powietrzni piraci wprowadzają do *Szkarlatnego pilota* żywiół slapstickowego humoru i kreskówkowej awantury rodem z przedwojennego kina. Brodaty herszt bandy jest przy tym wierną kopią brutala Bluto z komiksów i filmów o marynarzu Popeye’u. Nie jest jednak łatwo stwierdzić, czy był to zamierzony zabieg stylizacyjny, czy jedynie sięgnięcie do konwencji wczesnego anime, w którym tak właśnie przedstawiano „czarne charaktery”, co było zresztą wynikiem ówczesnych inspiracji animacją amerykańską. Faktem jest, że do atmosfery chaosu i pewnej umowności kojarzonych z piratami reżyser musiał być przywiązany, skoro w tej właśnie tonacji został rozegrany finał *Szkarlatnego pilota*.

Może się wydawać, że o ile w „europejskich” filmach Miyazakiego inspiracje zachodnie są naturalne i dość łatwo dostrzegalne, o tyle w jego „japońskich” obrazach będą mniej obecne. W rzeczywistości wcale tak nie jest, czego doskonale dowodzi *Ponyo* z 2008 roku. W filmie tym pięcioletni Sosuke ratuje i zabiera do domu dziwną rybkę. Okazuje się ona obdarzoną wielką mocą córką bogini oceanu oraz magika, który próbuje ją odzyskać. Ponyo – bo takie imię nadaje jej Sosuke – nie chce się z nim rozstawać i zostaje na lądzie, przybrawszy ludzką postać. Jej przemiana wywołuje jednak chaos w naturze i wielką powódź, w wyniku której praocean zalewa Japonię. Równowagę przywraca dopiero interwencja matki Ponyo, która pozwala jej pozostać z Sosuke, o ile zrezygnuje ze swoich magicznych mocy.

Źródłem tej fabuły – co przyznawał sam reżyser – jest oczywiście *Mala syrenka* Hansa Christiana Andersena, a także jej ekranizacja zrealizowana w 1989 roku przez studio Disneya. To strategia wypróbowana przez Miyazakiego. Nagrodzony Oscarem *Spirited Away* nawiązywał do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla,

również przenoszonej na ekran przez Disneya. Tych źródeł fabularnych nie należy jednak przeceniać. W animacjach Miyazakiego pełnią one raczej rolę punktu wyjścia czy też uniwersalnego tematu stanowiącego kanwę bardzo swobodnych wariacji. Przyglądając się *Ponyo* można stwierdzić, że w filmie tym jest tyle samo z *Malej syrenki*, ile z *Walkirii* Richarda Wagnera. Miyazaki sięgnął do obu dzieł, dostrzegając ich wspólny temat: boginka z miłości do człowieka rezygnuje ze swych właściwości lub poświęca nieśmiertelne życie. W oceanie Ponyo nosi germańskie imię Brunhildy. Jej nieposłuszeństwo wobec ojca zaburza równowagę przyrody, choć jeśli doszukiwać się w filmie odpowiednika Wotana, to partia ta została zarezerwowana raczej dla bogini oceanu. Jawnie „wagnerowska” jest scena, w której Ponyo podczas szalonej nawałnicy przybiera stopniowo postać dziewczynki, pędząc na olbrzymich falach-rybach do swojego Sosuke. Muzyka Jō Hisaishiego nawiązuje wówczas do tematu *Walkirii* i sceny jej szarży.

Za badaczem zagranicznej recepcji twórczości Miyazakiego Eriko Ogiharą-Schuckiem warto zaznaczyć, że przekłady dialogów w amerykańskiej i europejskich wersjach filmu mają tendencję do nadawania relacji Ponyo i Sosuke nieco bardziej romantycznego, miłosego charakteru, co można uznać za eksponowanie źródła Andersenowskiego. W oryginale jednak mówi się mniej o miłości, częściej zaś o szczególnym rodzaju zażyłości, która połączyła dzieci⁶. Być może lepiej mogłoby oddać to greckie słowo „agape”. Taka relacja jest też bardziej zrozumiała w odniesieniu do kilkuletnich bohaterów filmu, uprawomocniając zarazem możliwość szczególnego spojrzenia na opowiedzianą historię. Sosuke został przedstawiony jako dziecko kochane przez rodziców, ale jednak niezbyt szczęśliwe i trapiące samotnością. Mieszka w odosobnionym domu położonym na nadmorskim klifie. Jego relacje z rówieśnikami nie układają się najlepiej. Chłopiec preferuje zresztą towarzystwo wiekowych pensjonariuszek domu opieki. Jego ojciec jest marynarzem i rzadko bywa w domu, co jest też powodem frustracji jego matki – pięknie sportretowanej, energicznej Risy. Do swoich rodziców Sosuke zwraca się wyłącznie po imieniu, co może stanowić dyskretną sugestię, że jest on dzieckiem adoptowanym. Pojawienie się w jego życiu Ponyo można więc traktować jako szczególny dar przywracający smutnemu dzieciństwu radość i właściwą barwę.

Oprócz wykorzystania tematów Wagnerowskich film czerpie także z innych wątków romantyzmu niemieckiego. Ojciec Ponyo – Fujimoto – jest figurą niezwykłą. Żyje na pokładzie wyposażonej w ogromne płetwy łodzi podwodnej przywodzącej skojarzenia z *Nautilusem* z powieści Julesa Verne’a, a zwłaszcza jej adaptacji filmowych, w których kształt i wystrój okrętu stanowią połączenie nowoczesnej technologii z designem rodem z secesji czy Art Deco. Fujimoto nosi kusy pasiasty surdut, fular i pelerynę, jego głowę wieńczy zaś burza rudych włosów. Fakt, że gdy wychodzi na ląd, na plecach musi nosić kanister z wodą, którą spryskuje ziemię pod stopami, pozwala skojarzyć jego postać z legendarnymi japońskimi wodnikami – kappami – które w zagłębieniu na głowie noszą ciecierzczepniętą z rodzimego akwenu. Na tym jednak podobieństwo się kończy, gdyż kappy są groźnymi stworzeniami gadziopodobnymi. Wiecznie zasępiiony i rozdrażniony Fujimoto budzi czasem niepokój, jednakże jego patykowata sylwetka oraz osadzony na zapadniętej twarzy ogromny nos sprawiają, że częściej wydaje się nieporadny i komiczny w swej powadze. Ten groteskowy rys, w połączeniu ze szczególnym, na poły romantycznym, na poły błazeńskim wyglądem oraz zdolno-

ściami magicznymi, czyni z niego postać przeniesioną wprost z opowieści Ernsta Theodora Amadeusza Hoffmanna. Fujimoto mógłby być japońskim wcieleniem mefistofelicznego Coppeliusa z *Piaskuna*, przeważnie jednak bliżej mu do dobrodusznego pechowca, kapelmistrza Kreislera. Fantastyczna proweniencja i ambiwalentna natura tej postaci są elementami przełamującymi rodzajowy koloryt scen rozgrywających się na lądzie. Po raz kolejny Miyazaki okazał się więc wirtuozem niejednolitego stylu łączącego baśń i realizm, poetycką powagę i żywiołowy humor, patronem zaś tej groteskowej mieszanki okazał się Hoffmann.

Długometrażowe filmy autorskie Miyazakiego różnią się między sobą pod wieloma względami, co dobrze obrazują dwa omówione przykłady. Osadzone w rozmaitych miejscach, czasach i rzeczywistościach, w ramach konwencji anime prezentują także odmienne style graficzne. Dość porównać spokojny „klasycyzm” *Mojego sąsiada Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988) z brawurowym przerysowaniem *Spirited Away*. Ważniejsze wydaje się jednak to, co łączy dzieła reżysera. Właściwie we wszystkich występują podobne tematy: uduchowione przedstawienie Natury i zaangażowanie w jej ochronę, pacyfizm, pozbawiona granic inwencja w przedstawianiu przedziwnych wynalazków, zwłaszcza maszyn latających, jak również galeria charakterystycznych postaci na czele z protagonistką większości obrazów – dojrzałą i odważną dziewczyną. Spójność tej niezwyklej konstelacji utworów nadają także zasilające je obszary inspiracji. Tradycja japońska splata się w nich z fascynacją kulturą świata zachodniego i specyficznym jej przetworzeniem. Miyazaki potrafi przy tym adaptować najróżniejsze zjawiska: opery Wagnera, klasyczne baśnie i zwariowane przedwojenne kreskówki. Talent, z jakim splata te elementy oraz umiejętność dotarcia z gotowym dziełem do najszerszej, światowej widowni – zarówno dziecięcej jak i festiwalowej – czyni z jego filmów bodaj najszlachetniejsze i najbardziej twórcze przejawy midcultu ⁷.

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

¹ Skomplikowaną materię związków kina japońskiego z kulturą europejską naświetliła Aneta Pierzchała w książce *Obcość przewyciężona? Film japoński a kultura europejska*, Universitas, Kraków 2005.

² Por. D. Cavallero, *The Anime Art of Hayao Miyazaki*, McFarland, Jefferson 2006, s. 35-36.

³ Por. *Rozmowa z Takahatą Isao* w: B. Koyama-Richard, *Manga. 1000 lat historii*, tłum. M. Domagalska, PWN, Warszawa 2008, s. 233.

⁴ „Japońskie” filmy Miyazakiego rozgrywają się współcześnie bądź w niedalekiej – dwudziestowiecznej – przeszłości. Wyjątek stanowi *Książniczka Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997) osadzona w odległej, legendarnej przeszłości. W „japońskim” obrazie *Zrywa się wiatr* epizod niemiecki stanowi tylko niewielką część filmu.

⁵ Por. R. Collin, *Hayao Miyazaki interview: I think the peaceful time that we are living in*

is coming to an end, www.telegraph.co.uk (dostęp: 9.09.2015).

⁶ Por. E. Ogihara-Schuck, *Miyazaki's Animism Abroad. The Reception of Japanese Religious Themes by American and German Audiences*, McFarland, Jefferson 2014, s. 135-137.

⁷ Dzieła powstające w ramach midcultu Dwight MacDonald, a za nim m.in. Umberto Eco charakteryzowali zdolnością wykorzystywania mechanizmów kultury masowej i docierania do szerokiego grona odbiorców a jednocześnie stosowaniem środków wyrazu przypisywanych zazwyczaj dziełom identyfikowanym jako „artystyczne” oraz nawiązaniem do klasycznych tekstów kultury. Por. U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, WAB, Warszawa 2010, s. 125-136.