

Ran, czyli Szekspir po japońsku

KRZYSZTOF LOSKA

Filmowe adaptacje sztuk Williama Szekspira zawsze wzbudzały żywe zainteresowanie publiczności kinowej, choć tylko nieliczne z nich spotkały się z uznaniem krytyków. Przez długie lata do chwalebnych wyjątków należał *Tron we krwi* (*Kumonosujō*, 1957) – ekranizacja *Makbeta*, z akcją przeniesioną w japońską scenografię przez Akirę Kurosawę. Od połowy lat 70. reżyser przygotowywał się do nakręcenia filmu, który stanowiłby zwieńczenie jego drogi artystycznej, wszelako kłopoty osobiste i trudności ze zdobyciem pieniędzy potrzebnych na kosztowną produkcję sprawiły, że do realizacji *Ran* (1985) przystąpił dopiero w lipcu 1983 r., zaś zdjęcia ukończył blisko dwa lata później¹.

Scenariusz napisany we współpracy z Hideo Oguni i Masato Ide został oparty na motywach zaczerpniętych z *Króla Leara*, choć początkowo Kurosawa zamierzał przedstawić alternatywną wersję historii Motonariego Mōri (1497-1571), wielkiego wodza z czasów wojen domowych (*sengoku jidai*), i jego trzech wiernych synów. Pragnął w ten sposób odpowiedzieć na pytanie, co by się stało, gdyby dzieci zapomniały o powinnościach wobec ojca². Pozostałością po tym pomysle fabularnym jest jedna z pierwszych scen, rozgrywająca się tuż po polowaniu na dzika, kiedy to 70-letni władca Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai) opowiada swym synom przypowieść o trzech strzałach, które z osobna są kruche, ale połączone razem – twarde jak stal. Najmłodszy z synów, Saburō (Daisuke Ryū), ucieka się do podstępu i łamie strzałę na kolanie, sprowadzając na siebie gniew ojca.

Sekwencja inicjalna służy wprowadzeniu zasadniczych tematów i głównych postaci dramatu, pokazuje jednocześnie, w jaki sposób Kurosawa zamierza czytać Szekspira, przekonuje o jego oryginalnym podejściu do pierwowzoru literackiego. Nie chodzi wyłącznie o odmienną kontekst kulturowy, który warunkuje przecież każdą interpretację dzieła sztuki, ani nawet o napięcie między konwencjami teatru elżbietańskiego a japońską tradycją estetyczną, ale o swoiste przetworzenie materiału przez reżysera, wejście w dialog z tekstem dramatu, wypracowanie własnego języka wizualnego bez uciekania się do prostych transpozycji oraz ilustracyjności³.

Pierwsze sceny nie rozgrywają się we wnętrzach, w pałacu królewskim, jak u Szekspira, ale pod gołym niebem. Zmieniające się kształty i barwy obłoków staną się jednym z motywów przewodnich, metaforycznym przedstawieniem losów głównego bohatera. Po udanym polowaniu na dzika Hidetora wydaje małą ucztę, na którą zaprasza swych sąsiadów, panów Fujimaki (Hitoshi Ueki) i Ayabe (Jun Tazaki), oraz trzech synów: najstarszego Tarō (Akira Terao), średniego Jirō (Jinpachi Nezu) i najmłodszego Saburō. Ku zaskoczeniu zebranych władca zapada

w krótką drzemkę, po chwili budzi się z krzykiem i opowiada o koszarze, który mu się przysnił: *Byłem w nieznanym miejscu. Rozległe odludzie. Szedłem i szedłem. Samotny w ogromnym świecie. Poczulem chłód*. Następnie oznajmia gościom podjętą wcześniej decyzję – zamierza abdykować i przekazać władzę nad głównym zamkiem pierworodnemu, zaś pozostałe dwa zapisać młodszemu synowi, by wspierali swego brata. On sam zamierza zachować jedynie tytuł, insygnia rodu i stu wojowników jako straż przyboczną.

Odmienna sceneria i język, jakim posługują się bohaterowie filmu, nie przysłaniają wyraźnego podobieństwa do początkowych fragmentów tragedii Szekspira. Zamiast trzech siostr – Goneryli, Regany i Kordelii – mamy trzech braci, władców Francji i Burgundii zastępują Fujimaki i Ayabe, wiernym sługą Kentem jest Tangō (Masayuki Yui). Starsze córki króla Leara potrafią przypodobać się sędziwemu ojcu, zapewniają go o swojej miłości, tylko najmłodsza zdobywa się na szczerość, choć przecieży wie, że pochlebstwa są cenione na dworze wyżej niż prawda. Spotka ją za to surowa kara – zostanie wypędzona z królestwa wraz z Kentem, który stanął w jej obronie. Podobny los przypadnie w udziale Saburō i Tangō, obaj bowiem przeciwstawili się woli władcy. *Twój plan jest absurdalny. Albo jesteś stary, albo szalony* – mówi najmłodszy syn do ojca. *Żyjemy w świecie pozbawionym uczuci i lojalności (...). Rozlałeś krwi bez miary. Nie okazywałeś miłosierdzia ani litości. My także jesteśmy dziećmi naszych czasów, żyjącymi pomiędzy konfliktem a chaosem. Jesteśmy twoimi synami i liczysz na naszą wierność. W moich oczach to czyni cię głupcem*.

Te słowa przekonują, że podobieństwo sytuacji Hidetory oraz Leara jest jednocześnie bliskie i powierzchowne. Obaj popełnili błąd, naiwnie wierząc w puste obietnice i czcąc zapewnienia swych dzieci. O ile jednak późniejsze cierpienia tytułowego bohatera dramatu Szekspira są niezawinione, o tyle Hidetory przesładują wspomnienia popełnionych zbrodni. Władzę nad okolicznymi ziemiami zdobył siłą, zabijając nie tylko swych przeciwników, ale całe ich rodziny. Żony jego starszych synów, Kaede (Mieko Harada) i Sue (Yoshiko Miyazaki), pochodzą z pokonanych rodów, choć małżeństwa te nie służyły pokojowi, a jedynie zalegalizowaniu panowania.

Kurosawa postanowił obdarzyć swego bohatera przeszłością i przenieść w czasy historyczne. Mówił zresztą o tym wielokrotnie w wywiadach, w których podkreślał, że w sztuce Szekspira zaciekawiło go to, czego w niej brakowało, czyli wyjaśnienie przyczyn nieszczęścia. *Zmuszony stawić czoło własnym nieprawościom [Hidetora] popada w obłąd. Ale tylko po uświadomieniu sobie bezmiarów popełnionego zła może wkroczyć na drogę cnoty*⁴. Wbrew pozorom nie interesuje go wyłącznie tragedia pojedynczego człowieka, ale rozkład porządku społecznego i upadek wszelkich wartości. Wydaje się, że japoński reżyser czyta *Króla Leara* przez pryzmat Kronik, będących zapisem bezwzględnej walki o władzę, to z nich przejmuje określoną wizję dziejów. *W każdej z Kronik historia jak gdyby opisuje koło, po czym wraca do punktu wyjścia. Tymi powtarzającymi się i niezmiennymi kołami, które zatacza historia, są kolejne panowania królewskie. (...) W każdej z Kronik prawowity władca ciągnie za sobą długi łańcuch zbrodni, (...) wymordował naprzód wrogów, potem dawnych sojuszników, wytracił następców i pretendentów do tronu*⁵.

Świat przedstawiony filmu Kurosawy to świat przemocy, który jest zaludniony – podobnie jak u Szekspira – przez istoty niemoralne, kierujące się namiętnościami

i pożądlivością. Historia nie niesie pocieszenia, nie zawiera ukrytego przesłania, *jest siłą elementarną, jak grad, burza lub huragan, jak narodziny i śmierć*⁶. W przeciwieństwie do króla Leara, nieznającego okrucieństwa świata, nad którym panował, Hidetora nie powinien mieć żadnych wątpliwości. Na szczyt doszedł po trupach swych wrogów, a mimo to żyje złudzeniami. Dlatego traci władzę zmiażdżony przez koło historii. Poniekąd świadomie uruchomił mechanizm prowadzący do samozagłady, wierzył bowiem w zasadę bezwarunkowego obowiązku dzieci wobec rodziców (*gimu*), w miłość synowską (*kō*), która wymaga nie tylko posłuszeństwa i szacunku, ale też okazywania prawdziwej troski⁷. Nie była to wiara ślepa, bo umocniona przekonaniem, że tylko współpraca pozwoli braciom na zachowanie panowania nad podzielonymi włościami.

Wartości ludzkie i więzi rodzinne okazują się nad wyraz kruche, o czym Hidetora boleśnie się przekonuje w pierwszych dniach po abdykacji. Podczas pobytu na zamku najstarszego syna dochodzi do spięcia między służbą Tarō i świętą starego władcy, który zauważa, że nie jest mile widzianym gościem. W tym miejscu na scenie pojawia się główna antagonistka dramatu, pani Kaede. W postaci tej Kurosawa zawarł cechy kilku bohaterów *Króla Leara*, przede wszystkim Goneryli i Edmunda, *pary lubieżnych zbrodniarzy* (IV.6) kierujących się zawiścią i nienasyconym pragnieniem władzy, ale także innych demonicznych kobiet ze sztuk Szekspira, zwłaszcza Lady Makbet i królowej Małgorzaty z *Ryszarda III*.

Kaede zamierza pozbawić swego teścia wszelkich należnych mu przywilejów, zaprasza go w tym celu na naradę, nakazuje zająć miejsce poniżej i podsuwa do podpisania dokument, w którym ten zobowiązuje się do przestrzegania panujących zasad i podporządkowania się woli nowego władcy, czyli swego syna. Tłumiąc gniew, Hidetora przypieczętował dokument własną krwią, po czym opuszcza komnatę i postanawia przenieść się do drugiego zamku. Nie wie wszak o tym, że intryga synowej jest znacznie bardziej skomplikowana, bowiem wysłała ona umyślnego posłańca z listem do szwagra, radząc mu, by nie okazywał litości kapryśnemu starcowi i ograniczył do minimum jego straż przyboczną.

W scenie rozmowy małżonków Kurosawa odsłania prawdziwe motywy postępowania pani Kaede. Piękna kobieta, podobnie jak jej teść, nie może się uwolnić spod władzy przeszłości, żyje na zamku, w którym się urodziła i wychowała, ale który utraciła. Teraz pragnie wyłącznie zemsty, opowiada o tym, jak została zmuszona do wyjścia za mąż, o późniejszym zamachu na życie jej ojca i samobójczej śmierci matki. Większość nieszczęść, jakie spadną na ród Ichimonji jest skutkiem jej przemyślnego planu. Zamierza doprowadzić do upadku wszystkich ludzi odpowiedzialnych za krzywdy, jakie ją spotkały.

Kaede przypomina ducha zemsty (*onryō*) z japońskich opowieści niesamowitych, istotę drapieżną i wyrachowaną, wykorzystującą atrakcyjność seksualną do uwodzenia mężczyzn i prowadzenia ich do zguby. Nie zgadza się na zajęcie miejsca przypisanego kobiecie w społeczeństwie patriarcalnym: *Nie będę wdową z krótkimi włosami ani mniszka z ogoloną głową* – mówi po śmierci męża, którym wcześniej gardziła i zarzucała mu tchórzostwo. Podobnie jak Edmund, syn hrabiego Glouceстера z nieprawego łoża, uzurpuje sobie prawo, którego nie posiada, podstępem zdobywa upragnioną pozycję, posługując się kłamstwem i wykorzystuje słabości innych ludzi. Gdy Jirō przybywa z wieścią o śmierci brata, ona nie okazuje smutku, lecz przystępuje do natychmiastowego ataku. Najpierw uwodzi szwagra,

grożąc mu podcięciem gardła i pozorując gwałt, później domaga się od niego, by pozbył się żony.

Demoniczna natura postaci Kaede ma źródło nie tyle w dramacie elzbietańskim – choć przecież Goneryla jest nazywana przez Księcia Szkocji złym duchem ukrywającym się pod postacią kobiecą (IV.2) – ile w klasycznym teatrze nō i mitologii japońskiej. Kurosawa szuka też w rodzimej tradycji ludowej odpowiedników dla szekspirowskich metafor zwierzęcych opisujących ludzki charakter. Król Lear porównuje najstarszą córkę do morskiego potwora, żmii (I.4) oraz lisicy (III.6), co znajduje odzwierciedlenie w filmie. Kaede przypomina raz węża, innym razem lisa. Ten pierwszy symbolizuje zło, występki, rozpustę i grzechy we wszelkich odmianach, zaś drugi wskazuje na zwodniczą naturę i skłonność do oszustwa⁸. Lisy i węże mogą przyjmować ludzką postać, najczęściej kobiecą, by sprowadzać nieszczęście na mężczyzn, którzy nie potrafią się powstrzymać od zaspokojenia popędów.

W końcowych fragmentach filmu odniesienia do lisich wyobrażeń z podań ludowych okazują się kluczowe dla zrozumienia postaci kobiecej. Kurogane (Hisashi Igawa), jeden z dowódców Jirō, ostrzega swego suzerena: *Tu jest wiele lisów. Mówi się, że one potrafią przybierać ludzką postać. Uważaj, mój Panie, one często personifikują się jako kobiety*. Następnie przytacza starą japońską legendę o księżniczce Tamano, która omal nie doprowadziła do śmierci cesarza. *Miłość, którą obdarzył ją władca, zaczęła przybierać formę szaleństwa. Cesarz zaniedbywał swoje obowiązki i z dnia na dzień coraz bardziej podupadał na zdrowiu. (...) Prawdę odkrył dopiero sprowadzony do pałacu egzorcysta i wróżbita (...) dotknął Tamano magiczną różdżką („gohei”), a wtedy kobieta nagle się poderwała i zmieniła w lisicę o szwajcowym ogonach i długiej złotej sierści*⁹.

W wielu średniowiecznych podaniach można znaleźć informacje na temat okrucieństwa i niszczyielskiej siły lisów ukrywających się pod kobiecą postacią, opętanych żądzą władzy i pragnieniem zemsty; stamtąd przeniesiono je najpierw do teatru nō, później do bunraku i kabuki. Mansaku Nomura, współpracownik Kurosawy odpowiadający za układy choreograficzne w *Ran*, wspominał, że reżyser oglądał farsę kyōgen *Pułapka na lisa (Tsurigitsune)*, wystawianą jako przerywnik podczas spektaklu nō. Była to historia zainspirowana legendą o lisie potrafiącym zmieniać się w kobietę¹⁰. Z pewnością do najsłynniejszych przykładów scenicznego wykorzystania tego mitu należą dwie inne sztuki. Pierwsza, napisana dla teatru nō przez Hiyoshiego Saami, zatytułowana *Mordercza skała (Sesshōseki)*, opowiada o mnichu, który spotkał żeńskiego ducha – w rzeczywistości lisa – zamieszkującego nawiedzoną skałę. Druga, *Dama Tamano (Tamano no mae)*, autorstwa Baishikena Chikamatsu i Tōty Sagawy, wystawiana w teatrze lalkowym bunraku, jest historią lisicy, która najpierw zabiła tytułową bohaterkę, a później przyjęła jej postać¹¹.

Kurosawa w szczególny sposób podkreślał zmysłową i zwodniczą naturę tego stworzenia, zdolnego omoć mężczyznę i podporządkować go swej woli, a potem pozbawić energii życiowej. Człowiek będący pod władzą demonicznej kobiety może wyzwolić się spod jej wpływu jedynie wówczas, kiedy przebudzi się ze snu i odkryje prawdziwą naturę upiora. Mężczyźni z otoczenia Kaede pozostają jednak zaślepieni; wyjątkiem jest Kurogane, który demaskuje ją i ścina jej głowę w przedostatniej sekwencji filmu. Niestety, następuje to zbyt późno, zemsta już się doko-





nała, ród Ichimonji został zgubiony. Giną Hidetora i jego trzech synowie, choć inną śmiercią niż córki króla Leara – Reganę bowiem otruto, Goneryla popełniła samobójstwo, a Kordelię powieszono.

Utożsamienie pani Kaede z niebezpiecznymi zwierzętami pojawia się u Kurosawy kilkakrotnie, z bodaj największą siłą w scenie uwodzenia Jirō, kiedy to rzuca się na szwagra z nożem i grozi mu śmiercią, a następnie zmusza do współżycia. Reżyser porównuje ją nie tylko do lisicy (*kitsune*), ale i węża (*hebi*), symbolizującego zazdrość oraz pożądlivość. Opowieści o kobietach przemienionych w jadowite bestie pojawiały się już w najstarszych zbiorach podań i mitów, w *Kojiki* i *Konjaku monogatari*. Emi Wada, autorka kostiumów do *Ran*, w jednym z wywiadów mówiła, że długie kimona głównej bohaterki miały sugerować węzowe kształty, a posuwiste ruchy – *shikkō* – podkreślać jej gadzią naturę¹². Ważnym punktem odniesienia dla zbudowania tej postaci były konwencje teatru *nō*, z którego przejęto nie tylko charakterystyczne kostiumy, ale i sposób gry aktorskiej, zwłaszcza wyraz twarzy Kaede, upodobnionej do maski¹³.

Na mistrzowskie włączenie szekspirowskich postaci kobiecych w japońską tradycję estetyczną zwrócił uwagę przed laty Jan Kott w sławnym eseju *Ran albo Lear ostateczny*, pisząc, że Goneryla i Regana w jednym ciele urasta w „*Ran*” do nowej złowieszczej *Lady Makbet*, ale jej nieruchoma twarz, szklista i biała, z wysoko uniesionymi brwiami, jest jak maska kobiety-upióra i kobiety-węza w teatrze *nō*. W jednej miłosnej scenie jest gwałcicielką, zanim się odda. (...) Białe i długi pas z jej kimona pada na pustą matę i wolno rozwija się jak wąż¹⁴.

Twórcy filmu wzorowali się na sławnej sztuce Świątynia *Dōjō* (*Dōjōji*), należącej do kategorii utworów o obłąkanych kobietach, opowiadającej o pięknej dziewczynie pragnącej zdobyć serce pewnego mnicha. Chcąc się zemścić z powodu odtrącenia, zmienia się w groźnego węza i prześladowuje kapłanów z miejscowej świątyni. To właśnie zaborczość i potrzeba dominacji charakteryzują stosunki Kaede z wszystkimi mężczyznami – teściem, mężem, kochankiem i służącymi. Kobieta od początku wydaje się całkowicie opętana myślą o zemście, to jej podporządkowuje wszystkie swoje działania.

Symbolika zwierzęca nie dotyczy wyłącznie bohaterów negatywnych, podobnie zresztą jest w tragedii Szekspira. Ze szczególną wyrazistością uwidacznia się to w charakterystyce drugiej postaci kobiecej, czyli Sue, żony Jirō. Kurosawa odwołuje się do dwoistej natury lisów w mitologii japońskiej, które są wcieleniem nie tylko zła, ale również dobra – jako wysłannicy Inari, bóstwa opiekuńczego chroniącego płody rolne, strażnika ogniska domowego. W niektórych regionach wierzono, że potrafi on ocalić ludzi przed demonami. Przed świątyniami jego imienia stoją kamienne posąжки lisów z ogonami uniesionymi do góry, symbolizujące płodność, niektórzy składają im nawet ofiary w postaci ulubionych przysmaków – tofu i gotowanego ryżu. Kurogane, odmawiając wykonania rozkazu Kaede, zamiast głowy Sue przynosi posąg lisa ze świątyni Inari, co wszak nie uchroni jej przed tragiczną śmiercią.

Akira Kurosawa, podobnie jak niegdyś Kenji Mizoguchi w *Opowieściach księżycowych* (*Ugetsu monogatari*, 1953), przeciwstawił sobie dwie wizje kobiecości. W postaci Kaede zawarł takie cechy, jak zaborczość, zazdrość, zaślepienie i pożądlivość, natomiast Sue uosabia w jego filmie gotowość do przebaczenia i wyrzeczenia się popędów (szczególnie chęci zemsty). Odmienny jest też sposób

przedstawiania obu kobiet – pierwsza zawsze dominuje w kadrze, władza przestrzeni domową, rzadko opuszczając komnaty pałacowe, druga jest pokazywana w kontekście natury, praktycznie wykluczona z kręgu intryg dworskich¹⁵. Wszystkie działania Kaede służą realizacji jej zbrodniczych zamiarów, podczas gdy Sue stanowi ucieleśnienie zasady współczucia, ze względu na związek z postacią Buddy Amidy.

Skojarzenie to pojawi się już w pierwszej sekwencji z jej udziałem, podczas spotkania z Hidetorą. Na uboczu znajduje się mała kapliczka poświęcona Amidzie, nieopodal niej stoi pogrążona w modlitwie młoda kobieta, zwrócona twarzą w stronę zachodzącego słońca. Konfrontacja z sędziwym władcą okazuje się mniej bolesna dla niej niż dla Hidetory, choć to przecież on odpowiada za śmierć jej rodziców, oślepienie brata i spalenie rodzowego zamku. *Spójrz na mnie z nienawiścią. Łatwiej to będzie znieść – mówi do niej. Nie potrafię cię nienawidzić. Wszystko jest postanowione w naszych poprzednich wcieleniach. Budda obejmuje wszystkie rzeczy – odpowiada mu ze smutkiem na twarzy. Reakcja Hidetory na słowa synowej oddaje jego stosunek do wiary w bogów: Budda znowu. On odszedł z tego świata, a jego strażnicy zostali wygnani przez gniew Ashura. Nie możemy polegać na miłosierdziu Buddy.*

Pesymistyczną wymowę filmu Kurosawy łągodzą odniesienia do buddyzmu, bowiem Amida wskazuje drogę do oświecenia i odkupienia win. Nie rozwiewa to wątpliwości co do tego, czy człowiek będzie zdolny zmienić swoją naturę, uwolnić się od spraw doczesnych i zdobyć łaskę przebaczenia. Hidetora nie cierpi bez powodu, dręczą go wyrzuty sumienia, dlatego popada w obłęd. Na chwilę przed śmiercią odzyskuje rozum i przechodzi przemianę, podobnie jak bohaterowie wczesnych filmów tego reżysera, zwłaszcza Matsunaga z *Pijanego anioła (Yoidore tenshi, 1948)*. Starzec w końcu spotyka najmłodszego syna, dosiadają razem białego konia, który w mitologii ludowej reprezentuje śmierć, ale w religiach Wschodu wiąże się z osobą Buddy. Za młodu, jeszcze jako Siddhartha, jeździł on właśnie na białym koniu o imieniu Kanthaka¹⁶.

Początek drogi do oświecenia jest jednocześnie kresem życia sędziwego człowieka. Od przypadkowej kuli ginie najpierw Saburō, chwilę później z rozpaczki umiera jego ojciec. Czy w istocie człowiek nie zasługuje na przebaczenie, czy jest skazany na potępienie? Błazen Kyōami (Peter), towarzyszący Hidetorze od początku jego tułaczki, wypowiada bluźniercze słowa: *Czy nie ma bóstw? Nie ma Buddy? Jeśli istniejesz, wysłuchaj mnie! Jesteś okrutny i złośliwy. Nudzi ci się tam, że musisz nas zgniatać jak mrówki? Czy to jest zabawne oglądać płaczących ludzi?* Odpowiada mu Tangō, wierny sługa zmarłego władcy, wyrażając poglądy samego reżysera na temat natury ludzkiej: *To bogowie nas oplakują. Patrzą, jak zabijamy się wzajemnie wciąż i wciąż, aż nastanie nasz czas. Nie mogą nas chronić przed nami samymi. (...) Ludzie wybierają smutek ponad radość, cierpią zamiast żyć w pokoju.* Przywołuje tym samym ostatnie słowa Kenta skierowane do króla Leara: *Wszędzie smutek, śmierć i ciemność (V.3)* i wcześniejsze Glouceстера: *Czym muchy w rękach rozbrykanych chłopców, tym my we władzy bogów: uśmiercają nas dla zabawy (IV.1).*

Mroczna tonacja końcowych fragmentów filmu, znacznie bardziej przygnębiająca niż w sztuce Szekspira, zostaje do pewnego stopnia złagodzona przez odniesienia religijne, zapowiedź pogodzenia się z przemijaniem wszechrzeczy (*mūjo*)

i kruchością ludzkiego istnienia. Symbolika buddyjska nie stoi bynajmniej w sprzeczności z tekstem tragedii, bowiem Kurosawa sięga do pierwszej sceny *Króla Leara*, w której tytułowy bohater wypowiada znaczące słowa: *Łuk jest napięty, nie wchodzi w drogę strzale*. Łuk i strzała nie są wyłącznie narzędziami śmierci, orężem w walce; mają też odmienne konotacje – wskazują na początek drogi ku oświeceniu, symbolizują wiedzę i konsekwencję w poszukiwaniu prawdziwej ścieżki życia¹⁷. Wyrzekając się władzy, Hidetora rozpoczyna swoją pokutę – od pierwszych chwil przebywa w otoczeniu natury, siedzi pośród traw, które sugerują odrodzenie i kres wędrowki (*samsara*).

Początek tułaczki ma nie tylko znaczenie w kontekście filozofii buddyjskiej, ale wiąże się z Szekspirowską interpretacją bezdomności Leara. Dom nie stanowi wyłącznie schronienia przed siłami natury, ale jest atrybutem władzy; jego brak sugeruje utratę dotychczasowej pozycji i zanegowanie obowiązującego porządku. Zapowiedź nieszczęścia przynoszą już słowa Błazna skierowane do króla w końcowych fragmentach pierwszego aktu sztuki, podane w formie przypowieści o ślimaku noszącym dom na grzbiecie, czy późniejsze uwagi w rodzaju: *Kto ma dach nad głową i nie paradyje po deszczu, ten ma głowę nie od parady* (III.2). W adaptacji Kurosawy Hidetora zmuszony do opuszczenia dwóch pierwszych zamków mówi: *Tylko ptaki i bestie żyją w odosobnieniu*. Nie mogą pogodzić się z wyrokami losu, powoli ucieka w szaleństwo. Keiko McDonald zauważyła, że jego twarz zaczyna się zmieniać w maskę z teatru *nō*, najpierw przypomina gniewnego boga lub króla (*bashimi akujō*), z szeroko otwartymi oczami i ustami, będąc ucieleśnieniem zła, później – podczas samotnej wędrowki przez pustkowia – pomarszczonego starca (*shiwajō*)¹⁸.

Moment przełomowy nastąpi dopiero po niespodziewanym ataku wojsk sprzymierzonych na trzeci zamek, w którym władca schronił się wraz ze strażą przyboczną¹⁹. Zdradzony przez własnych synów, odarty z resztek godności, opuszcza płonąca wieżę w podartych szatach i z pustym spojrzeniem rusza przed siebie²⁰. Po chwili zrywa się wiatr, Hidetora oczami wyobraźni widzi duchy pomordowanych wrogów, podczas gdy dwaj wierni słudzy szukają dla niego dachu nad głową. *Scena, w której trzech wygnańcy znajdują ostatnie schronienie przed rozszalałą naturą w nędznej szopie (...), jest kluczowa dla każdej interpretacji dramatu, a jeszcze bardziej dla jego teatralnej i filmowej wizji* – zauważa Jan Kott²¹.

W opuszczonej z pozoru chacie spotykają ślepego pustelnika. Z początku przybysze nie widzą wyraźnie jego twarzy, gdyż w środku panuje półmrok. Tangō rozpała ogień i wówczas rozpoznaje w młodzieńcu brata Sue, któremu na rozkaz Hidetory wylupiono oczy. Tsurumaru (Takeshi Nomura) nie wydaje się zaskoczony wizytą swego oprawcy, jakby od dawna czekał na niego. *Modląc się do Buddy, uwalniam się od nienawiści* – mówi do starca. W przeciwieństwie do siostry nie potrafi wszak całkowicie zapomnieć o przeszłości i wybaczyć doznanych krzywd. Swoje cierpienie wyraża za pomocą muzyki, nie rozstaje się z bambusowym fletem, którego przenikliwy dźwięk okazuje się nie do zniesienia dla Hidetory²².

Motyw ślepoty, niezwykle ważny w tragedii Szekspira, zyskuje w filmie Kurosawy nowe znaczenie, wywiedzione z teatru *nō*. Postać Tsurumaru jest bowiem wzorowana w mniejszym stopniu na niewidomym Gloucesterze, zaś w większym na bohaterach dwóch klasycznych dramatów japońskich²³. Przekonuje o tym jego wygląd zewnętrzny, zwłaszcza twarz przypominająca maskę ślepego żebraka ze

sztuki nō *Mnich słabeusz* (*Yorobōshi*) Motomasy Kanze – nie tylko ze względu na długie czarne włosy, ale także towarzyszące mu atrybuty, jak flet i laska, którą kreśli w powietrzu buddyjskie ideogramy. Jeszcze bliższe pokrewieństwo łączy Tsurumaru z tytułowym bohaterem dramatu *Książę Semimaru* (*Semimaru*). Obaj żyją bowiem na odludziu, przyjmują w pokorze wyroki losu, mają też siostry, od których zostali oddzieleni. W końcowych scenach filmu widać wyraźnie inspiracje teatralne. Rodzeństwo odnajduje się po latach, ale ich wspólne szczęście nie trwa długo, gdyż Sue zostaje zabita, a księżniczka Sakagami, czyli siostra Semimaru, odchodzi w dalszą drogę²⁴.

W ostatniej scenie, po śmierci ojca i trzech synów, raz jeszcze pojawia się postać ślepego młodzieńca. Widzimy, jak zbliża się powoli do krawędzi murów zamkowych, w ręce trzyma prezent od siostry – to wizerunek Buddy Amidy. Na chwilę traci równowagę i nieopatrznie wypuszcza święty zwój, który rozwija się i spada u podnóża ruin. Zakończenie filmu nie jest tak przygnębiające, jak uważa większość krytyków, którzy pisali o apokaliptycznej wymowie dzieła będącego *alegorią chaosu i upadku, albo inaczej – symboliczną wizją człowieka stojącego w obliczu nieodwracalnej katastrofy*²⁵. Niewątpliwie Kurosawa pesymistycznie spogląda na świat współczesny, nie daje pocieszenia, widzi upadek wartości i rozkład porządku społecznego, ale mimo to zachowuje resztki wiary: *Samotny ślepiec ucieleśnia istotę człowieczeństwa. Czujemy się zagubieni, nie wiemy, kogo prosić o opiekę. Utratę zwoju można odczytywać symbolicznie: Budda nie może nic uczynić w obliczu ludzkiej głupoty. W ostatniej scenie zamierzałem powiedzieć, że nie powinniśmy liczyć wyłącznie na pomoc bogów, ale przyjąć odpowiedzialność za własne czyny. (...) Mój film nie jest wyrazem rozpacz, lecz raczej ostrzeżeniem*²⁶.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ Oryginalny tytuł filmu Kurosawy można przetłumaczyć jako *Chaos*, co podkreśla wymowę dzieła oraz wskazuje na bezpośredni związek z tekstem tragedii Szekspira. *Książę Szkocji* mówi bowiem: *Chaos nastanie: jak monstra w otchłaniach, ludzkość pożerać zacznie samą siebie* (IV.2). Wszystkie cytaty z *Króla Leara* przytaczam za najnowszym wydaniem *Tragedii i Kronik* w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013. W nawiasie podaję numer aktu i sceny, z której pochodzi cytowany fragment.

² O pomysłcie tym wspomina Mitsuhiro Yoshimoto: *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2005, s. 355.

³ W 1971 r. widzowie mieli okazję obejrzyć dwie inne, niezwykle oryginalne, adaptacje *Króla Leara* – jedną wyreżyserował Peter Brook, drugą Grigorij Kozincew.

⁴ P. Grilli, *Kurosawa Directs a Cinematic Lear*, „New York Times” 1985, 15 grudnia, s. 1.

⁵ J. Kott, *Szekspir współczesny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 14-15.

⁶ Tamże, s. 52.

⁷ Na temat obowiązków dzieci wobec rodziców i znaczenia miłości synowskiej w kulturze japońskiej pisze Ruth Benedict w książce *Chryzantema i miecz: wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 114, 117, 127.

⁸ Na znaczenie symboliki zwierzęcej w sztuce Szekspira i filmie Kurosawy zwraca uwagę Julie Kane w artykule *From the Baroque to the Wabi: Translating Animal Imagery from Shakespeare's „King Lear” to Kurosawa's „Ran”*, „Literature/Film Quarterly” 1997, t. 25, nr 2, s. 146-51.

⁹ A. Kozyra, *Mitologia japońska*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa – Bielsko-Biała 2011, s. 402.

¹⁰ Wspomnienia Nomury przywołuje Zvika Serper w tekście *Lady Kaede in Kurosawa's „Ran”*: *Verbal and Visual Characterization*

- through Animal Traditions*, „Japan Forum” 2001, t. 13, nr 2, s. 149.
- ¹¹ Obie sztuki krótko omawia Agnieszka Kozyra, dz. cyt., s. 404.
- ¹² Por. Z. Serper, dz. cyt., s. 152.
- ¹³ Mieko Harada, przygotowując się do roli Kaede, konsultowała gesty i ruchy sceniczne z Mitsuhirō Hondą, aktorem teatru nō.
- ¹⁴ J. Kott, *Ran albo Lear ostateczny*, w: tenże, *Pleć Rozalindy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 274.
- ¹⁵ Warto jednak pamiętać, że obie kobiety spotyka podobny los – giną okrutną śmiercią przez ścięcie głowy.
- ¹⁶ Por. K. D. Nordin, *Buddhist Symbolism in Akira Kurosawa’s „Ran”: A Counterpoint to Human Chaos*, „Asian Cinema” 2005, t. 16, nr 2, s. 251.
- ¹⁷ Symbolikę łuku i strzały omawia Kenneth D. Nordin, dz. cyt., s. 244.
- ¹⁸ Por. K. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford 1993, s. 141.
- ¹⁹ Centralna sekwencja batalistyczna wyraźnie różni się od reszty filmu ze względu na dynamiczny montaż oraz brak dźwięku diegetycznego w pierwszych sześciu minutach. Zamiast zgiełku bitewnego słychać jedynie majestacyjno-elegijną muzykę napisaną przez Tōru Takemitsu, wzorowaną na symfoniach Gustava Mahlera.
- ²⁰ Scena, w której Hidetora opuszcza płonący zamek, przypomina ilustracje ze średniowiecznych zwojów (*emaki*) przedstawiających oblężenie pałacu Sanjō. Por. B. Melchior, „*King Lear*” and „*Ran*”: *Identity Translated and Transformed*, „East-West Connections: Review of Asian Studies” 2005, t. 5, nr 1, s. 45.
- ²¹ J. Kott, dz. cyt., s. 271.
- ²² W tragedii Szekspira troje wygnańców – król, błazen i Kent – spotyka czwartego bohatera, mianowicie Edgara, syna Glouceстера, który chodzi w przebraniu nędzarza i udaje obląkanego „biednego Tomka”.
- ²³ Na związek Tsurumaru z bohaterami sztuk teatru nō zwróciła uwagę Keiko McDonald, dz. cyt., s. 142-143.
- ²⁴ Streszczenia obu sztuk podaje Estera Żeromska w pierwszym tomie książki *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010, s. 494-495, 499.
- ²⁵ M. Melanowicz, *Akira Kurosawa – „Ran”: między ładem a chaosem*, w: *Akira Kurosawa – twórca japoński, twórca światowy*, red. W. Laskowska-Smoczyńska, P. Kletowski, Biblioteka Muzeum Manggha, Kraków 2011, s. 131. W wcześniejszym fragmencie tego tekstu autor pisze: *W „Ran” pogłębia się negacja skuteczności działań ludzkich, racjonalnych uwarunkowań rozwoju. Reżyser nie daje też cienia nadziei, że zmiana zachodzi po to, aby to, co nowe, było sprawiedliwsze i lepsze. Przeciwnie, zmiana doprowadza do całkowitego zniszczenia świata harmonii* (tamże, s. 127).
- ²⁶ Słowa reżysera przytacza Max Tessier: *Propos d’Akira Kurosawa*, „La Revue du cinéma” 1985, nr 408, s. 67-68, cyt. za: A. Thompson, *Kurosawa’s „Ran”: Reception and Interpretation*, „East-West Connections: Review of Asian Studies” 1989, t. 3, nr 2, s. 10.

