

Malowanie ruchem

Znaczenie obrazu w filmach Akiry Kurosawy

PIOTR SAWICKI

Czym jest kino? Na to pytanie trudno dać odpowiedź. Dawno temu japoński pisarz Naoya Shiga opublikował wypracowanie napisane przez swojego wnuka, mówiąc, że jest to jeden z najwybitniejszych utworów stworzonych przez dziecko w tym wieku. Umieścił je w magazynie literackim. Nosiło tytuł „Mój pies” i szło mniej więcej tak: „Mój pies przypomina niedźwiedzia, borsuka, lisa...” Zaczęło się wyliczanie cech szczególnych psa, porównywanie go do kolejnych i kolejnych zwierząt, w wyniku czego powstała pokaźnych rozmiarów lista obywateli królestwa zwierzęcego. Po czym wypracowanie skończyło się słowami: „Ale ponieważ jest psem, najbardziej przypomina psa”.

Pamiętam, że wybuchnąłem śmiechem, gdy to przeczytałem, choć z drugiej strony miało to sens. Kino przypomina tak wiele innych sztuk. Mamy w kinie postacie literackie, elementy teatru, rozważania filozoficzne, cechy malarstwa i rzeźby, muzykę. Ale w ostatecznym rachunku – kino to kino ¹.

Powyższy cytat mówi nie tylko o syntetycznej naturze kina, ale ukazuje interpretacyjny labirynt, w którym bardzo łatwo zabłądzić, kiedy pragnie się zgłębić i opisać twórczość japońskiego mistrza. Jak bowiem oddać w słowach ten szczególnie emocjonalny język obrazów, ich rytm, plastykę, niezwykle zróżnicowanie, poezję i wewnętrzne napięcie? Prościej zapętlić się w powikłanym labiryncie kontekstów, pisząc o Kurosawie przez pryzmat pojęć, które jego filmy „przypominają”: o inspiracjach tkwiących w kulturze Zachodu, o Szekspirze, Dostojewskim, Tołstoj, Cervantesie, van Gogh, Ravelu czy westernach. Dotarcie do sedna, czyli zagadnienia stylu, jest o tyle skomplikowane, że Kurosawa nigdy nie był zwolennikiem jednej uniwersalnej metody (w odróżnieniu od np. Bressona czy Ozu) ani też nie stworzył dla siebie żadnego zaplecza teoretycznego. Potrafił natomiast instynktownie dobierać środki wyrazu gwoli uzyskania efektu filmowego jak najbardziej sugestywnego i adekwatnego do treści, które pragnął wyrazić. Siła oddziaływania filmów Kurosawy opiera się przede wszystkim na ekspresji obrazu i montażu, a więc wartościach wywiedzionych wprost z kina niemego; wartościach, które japoński reżyser z filmu na film wzbogacał własną inwencją, i innowacjami technicznymi. Fenomen *Rashomonu* (1950) czy *Siedmiu samurajów* (1954) wyrósł wszak nie tylko z walorów treściowych i filozoficznych tych filmów, ale również – a może przede wszystkim – z ich kinematograficznego piękna. Żaden inny filmowiec nie dowiódł tak silnie, że film to plastyka ruchu, nikt też nie przykładał takiej wagi do tego, aby ruch postaci i obiektów uplastyczyć nie przez stylizację (jak Eisenstein w *Iwanie Groźnym*) ani pantomimę (jak Chaplin), ale przez wykorzystanie możliwości technik operatorskich i montażo-

wych. Szczególna wrażliwość wizualna towarzyszyła reżyserowi od zawsze i to właśnie ona pełne go na terytorium zainteresowań artystycznych – nim trafił do filmu, Kurosawa próbował sił w malarstwie.

Na kształtowanie tej wrażliwości wpłynęło między innymi kino nieme, bardzo bliskie Kurosawie – miało bowiem związek z losami jego starszego brata, Heigo, zapalonego kinomana, który przez pewien czas brał udział w układaniu repertuaru kinowego, aby w roku 1929 zostać zawodowym *benshi*. *Benshi nie tylko relacjonowali fabułę, ale też podkreślali ładunek emocjonalny filmu za pomocą modulacji głosu, efektów dźwiękowych oraz plastycznych opisów widocznych na ekranie obrazów i zdarzeń – podobnie jak narratorzy w teatrach lalkowych Bunraku. Najpopularniejsi z nich stawali się w swoim fachu gwiazdami, całkowicie odpowiedzialnymi za kina, w których pracowali. Pod przewodnictwem sławnego benshi Museia Tokugawy narodził się zupełnie nowy ruch. Kładł on nacisk wyłącznie na najlepiej wyreżyserowane filmy zagraniczne. Mój brat przyłączył się do nich i podjął pracę narratora w niewielkim trzecioliigowym kinie na przedmieściach Nakano*². Wraz z nastaniem ery dźwięku zawód *benshi* stracił rację bytu, kina zaczęły ich masowo zwalniać. Stało się to zarzewiem osobistej tragedii Heigo i jego samobójczej śmierci w roku 1932.

Młody Akira starał się oglądać wszystkie filmy, jakie polecił mu brat. W autobiografii przytacza obszerną listę filmów, które udało mu się w owym czasie obejrzeć i które zrobiły na nim największe wrażenie. Są wśród nich takie arcydzieła, jak *Złamana lilia* Griffitha (1919), *Gabinet doktora Caligari* Wiene (1919), *Chciwość* von Ströheima (1924), *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera (1928), filmy Chaplina, Murnaua, Eisensteina, Langa i wiele innych.

O twórczości Kurosawy trudno jest mówić w oderwaniu od kontekstów, bo po pierwsze jej głębia wiele ich kryje, a po drugie rozpoznanie ich daje możliwość włączenia tej twórczości do naszego kręgu kulturowego, odczytania przez znajome pryzmaty. Wypada jednak zadać pytanie, czy to właśnie związki z kulturą Zachodu są tym, co czyni filmy Kurosawy powszechnie zrozumiałymi i wciąż oglądanymi przez widzów z różnych krajów. W rankingu internetowego serwisu filmowego IMDB – rankingu ustalonym głosami internautów z całego świata – *Siedmiu samurajów* od kilku lat plasuje się w czołówce. Czy takie zainteresowanie arcydziełem sprzed pół wieku da się wyjaśnić tylko faktem, że jego twórca uwielbiał westerny, patrzył na świat oczami van Gogha i Cézanne'a, czytał Szekspira? Te fascynacje ukształtowały jego świadomość artystyczną, ale nie wyznaczają miary jego geniuszu. Spory nad przynależnością kulturową Kurosawy – czy to artysta bardziej japoński, czy europejski – Patric Bureau nazwał *krytyką, na miarę Wieży Babel*³. Tematyka filmów Kurosawy (z wyjątkiem *Dersu Uzaty*, 1975) dotyczy wprawdzie bezpośrednio historii lub teraźniejszości Japonii, ale język, którym porozumiewa się z widownią nie jest ani wschodni, ani zachodni – jest filmowy.

Kurosawa bardziej niż jego wielcy rodacy, Mizoguchi i Ozu, wyzwoił się od typowych dla Japończyków sposobów obrazowania i opowiadania. Już w konkursowej pracy teoretycznej, która zadecydowała o przyjęciu go na staż do wytwórni P.C.L., pisał o ograniczeniach warsztatowych japońskiego kina lat 30. Zarzucał rodzimym filmom nadmierną statyczność, teatralność, nadmiar planów ogólnych, ignorowanie roli montażu i zważanie spektrum filmowych środków wyrazu do

kilku ogranych chwytów⁴. Jako reżyser potem sukcesywnie „naprawiał” te błędy, dynamizując obraz i nie tylko różnicując środki wyrazu, ale też wzbogacając ich paletę o własne wynalazki. Przypomniął o potędze montażu, który w jego filmach – jak w filmach Eisensteina – stał się czymś więcej niż tylko techniką łączenia ujęć w spójną historię. Z teatru natomiast zapożyczył głównie te wartości, które da się przekształcić w środki filmowe, jak spowolniony, transowy ruch w scenach śmierci, chwyt zapożyczony z teatru *no*. Ta inwencja Kurosawy stała się źródłem inspiracji dla filmowców zachodnich, ale w Japonii sprowadziła na niego kłopoty: zarzuty „niejapońskości” oraz celowego schlebienia obcym gustom. Trzeba jednak pamiętać, że to, co reżyser skrytykował w swoim eseju i czego zaprzeczeniem była jego twórczość, tak naprawdę nie dotyczyło tylko kina japońskiego. Bezruch, teatralność, nadmiar planów ogólnych i prymitywny montaż – wszystko to przecież wiązało się z estetyką *talkies*, na którą chorowała cała kinematografia lat 30. Zatem Kurosawa nie był w swojej krytyce odosobniony, ale jako jeden z nielicznych postanowił nasycić kino ożywczą energią, której złoża odkrył, między innymi, w estetyce filmu niemego. Dywagacje nad zawartością pierwiastka zachodniego u Kurosawy powinny może wreszcie obrócić się w dyskusję nad pochodzeniem w jego stylu elementów służących optymalizacji wizualnej ekspresji. O ile w miarę dokładnie opisano, w jakim zakresie reżyser zapożyczał niektóre elementy z teatru *nō*, o tyle znacznie mniej uwagi poświęcono inspiracjom pochodzącym wprost z tradycji filmowej – z ponadkulturowej, uniwersalnej tradycji kina niemego, tradycji przemawiania do widza za pośrednictwem sugestywnych obrazów.

Paradoksalnie właśnie to, co u Kurosawy jest najbardziej kosmopolityczne, próbowano na siłę tłumaczyć genealogią kulturową – japońską albo zachodnią. Doprowadziło to do powierzchownego i stereotypowego oglądu twórczości mistrza. Jeden z tych stereotypów dotyczy aktorstwa. Utało się przekonanie, że nadekspresyjny, niezwykle emocjonalny, balansujący na granicy przerysowania styl gry w *Pijanym aniele* (1948), *Rashomonie*, *Idiocie* (1951) czy *Siedmiu samurajach*, wywodzi się z japońskiej tradycji aktorskiej. Pomijając jednak znamienne przypadki, w których reżyser świadomie odwołuje do tradycji teatru *nō* (*Ci, którzy nastąpili tygrysowi na ogon /1945/*, *Tron we krwi /1957/*, *Ran /1985/*, pojedyncze momenty w innych filmach), jego dzieła są dalekie od teatru. W sposobie reżyserowania przez Kurosawę gry aktorów widać dwie tendencje. Pierwsza jest taka, że aktorstwo ma współkreować ekspresję obrazu, intensyfikować jego emocjonalną wymowę. Energia, kinetyka i zaangażowanie aktora wyznaczają tempo montażu, ruchy kamery, nawet rodzaj komentarza muzycznego (*Straż przyboczna*, 1961); rzutują więc na charakter całego filmu. Aktorstwo u Kurosawy opiera się na skrajnościach, bo na nich opiera się jego filmowy idiom; jest afektywne, dynamiczne, „wybuchowe” lub transowe, a tym samym organicznie wkomponowane w całość stylu. Gdy bohaterowie myślą, tkwią w zadumie niemal posągowej, gdy działają, to na pełnych obrotach. Radość objawiają gromkim śmiechem a smutek histerycznym płaczem. Gdy wybuchają gniewem, sięją zniszczenie, wdają się w bójki, zabijają. Z tych przerysowań Kurosawa nie rezygnuje niezależnie od tego, jaki ma stosunek do kwestii realizmu w danym filmie: są obecne zarówno w neorealistycznym *Pijanym aniele*, jak i w wystylizowanym *Ran*. Służą apoteozie woli, wyeksponowaniu tego, co wyniosłe i dumne w czło-

wieku duchowym i fizycznym. Ale również tego, co niskie i prymitywne. Kurosawa lubi, gdy obrazy „krzyczą”, lubi demonstrować za ich pomocą siłę, niezależnie czy będzie to siła fizyczna, czy tylko siła skumulowanych emocji.

Druga tendencja tkwi w pragnieniu przemawiania obrazami tak intensywnie, jak to było możliwe w kinie niemy. Jak aktor filmu niemego, tak aktor Kurosawy przemawia całym ciałem, wyrazistym spojrzeniem, ekspresyjną mimiką i gestem; słowa odgrywają rolę drugorzędą. Donald Richie opisuje, jak szlifowany jest ten język gestów: *Kurosawa wydobywa role ze swoich aktorów nie tylko – jak to żartobliwie określił Mifune – „przez mówienie im, czego mają nie robić”, ale też przez zwracanie uwagi na ich spontaniczne zachowania. Obserwował aktora, wybierał jakiś charakterystyczny gest i robił z niego stały motyw: chód w „Straży przybocznej”, drapanie zarostu w „Sanjuro”, gładzenie włosów i drapanie głowy w „Skandalu” (bohater ma łupież), muskanie brody w zamyśleniu w „Rudobrodym”, niekontrolowany tik w „Dodes'ka den”, kontemplacyjne palenie fajki przez Dersu Uzale, muskanie wąsów przez Shingena i jego sobowtóra w „Sobowtórze”. Podsuwając aktorowi jeden gest, który go identyfikuje i przykuwa uwagę widza, tworzy podstawę, na której buduje się cała koncepcja postaci. Kurosawa nie zawsze od razu wie, jak będzie ona wyglądać. Ale mimo wszystko wie więcej niż aktor i – co ważniejsze – zna swoich aktorów. Wie, jakimi są ludźmi i zna ich potencjał lepiej od nich samych*⁵.

Dla poszczególnych kreacji aktorskich u Kurosawy nietrudno znaleźć odpowiedniki w kinie niemy. Behawioralny prymitywizm Mifune w *Pijanym aniele*, *Rashomonie* czy *Idiocie* przypomina Gibsona Gowlanda z *Chciwości* von Stroheima. Spojrzenie wystraszonego widmem nadchodzącego końca Watanabego (Takashi Shimura) z *Piętna śmierci* (1952) przywołuje wspomnienie Emila Janningsa z drugiej połowy *Portiera z hotelu Atlantic* (1924), Wiery Baranowskiej z sądowej sekwencji *Matki Pudowkina* (1926), Renée Falconetti z *Męczeństwa Joanny d'Arc* Dreyera. Tragikomiczne perypetie dwojga nieudaczników granych przez Minoru Chiaki i Kamatari Fujiwarę w *Ukrytej fortecy* (1958) wywodzą się z tradycji burleski⁶. Behawioryzm i ruch, do których Kurosawa przykłada tak wielką wagę, budzą skojarzenia z kinem amerykańskim. *Pragmatyzm, skuteczność narracyjna, naiwność, oszczędność i odmowa wszelkiej analizy pozwalają filmowcom kina amerykańskiego tworzyć dzieła bezpośrednio, oparte na warstwie zewnętrznej, zatopione w dynamicznym behawioryzmie, w ruchu dla samego ruchu* – pisał Robert Benayoun⁷.

Choć niektóre z wymienionych przez Benayouna cech bliskie są kinu Kurosawy, przeceniany wydaje się wpływ, jaki na jego styl miały rzekomo wywrzeć filmy amerykańskie, zwłaszcza westerny Johna Forda. Inna rzecz, że do rozpowszechnienia tego poglądu przyczynił się sam reżyser, który często przypominał o swoim oczarowaniu filmami starszego amerykańskiego kolegi. *Każdy lubi westerny* – mówił. – *Ponieważ ludzie są z natury słabi, chcą oglądać dobrych i wspaniałych bohaterów. Westerny są kręcone od zawsze, a wraz z nimi ewoluował pewien specyficzny sposób narracji. Wiele się nauczyłem z westernowej gramatyki*⁸. Fabularne podobieństwa samurajskich filmów Kurosawy do westernów zostały szeroko opisane i znalazły potwierdzenie w ich hollywoodzkich przeróbkach. Peter Cowie zauważa, że świat „*Siedmiu samurajów*” przypomina *dziewicze, pionierskie terytoria amerykańskiego Zachodu, od początkowych ujęć*

bandytów na koniach cwałujących o świecie na tle nieba, aż po magiczną intymność sceny, w której młody Katsushiro, spacerując kwietną łąką, natyka się na dziewczynę. To świat, w którym odwaga nadaje sens życiu. Wrodzona, arogancję, Toshiro Mifune można porównać do zniewalającej osobowości Johna Wayne'a ze świata Forda, jakkolwiek jego upór i niezdarność przypominają, może bardziej Victora McLagena. Kambei grany przez Takashiego Shimurę, ze swą powolnością, i życiową mądrością, bliski jest Henry'emu Fondzie z filmów „Bębny nad Mohawkim” (1939) i „Miasto bezprawia” (1946)⁹.

Ford imponował Kurosawie także jako osobowość. Jest dojrzały i wygląda jak generał kawalerii z któregoś ze swoich filmów¹⁰. Wydaje się, że Kurosawa na starość przywłaszczył sobie nieco z tej osobowości: przyciemniane okulary, szorstkość i dystans w kontakcie z ekipą, tak umiejętnie uchwycone w dokumencie Chrisa Markera A.K. (1985), przywodzą na myśl sposób bycia starego Forda.

Jednak abstrahując od tych sentymentów oraz podobieństw na poziomie koncepcji niektórych postaci, świata przedstawionego i wspólnej obu twórcom filozofii życiowej, między stworzonym przez Kurosawę stylem narracji a przeźroczystym i ekonomicznym, amerykańskim stylem Forda istnieje przepaść. Stephen Prince zauważył, że dynamiczne, skrajnie skonstrastowane kino Japończyka niewiele ma wspólnego z liniową, funkcjonalną narracją filmów hollywoodzkich, a bardzo dużo z dialektyką arcydzieł radzieckich mistrzów awangardy, zwłaszcza zakochanego w Japonii Eisensteina. Analizując debiutancki film Kurosawy, *Sage o dżudo* (1943), Prince zwraca uwagę, że oprócz *Obywatela Kane'a* (1941) żaden ówczesny film hollywoodzki nie mógł poszczycić się taką samoświadomością formy. *Podobnie jak Eisenstein, Kurosawa buduje narrację na fundamencie konfliktu i eksplozji, szeregując obrazy w taki sposób, aby uzyskać jak największy szok kontrastów* (oryg. *dialectical shock* – przyp. P.S.). *Relacje między kamerą a filmowanym obiektem, między obrazem a dźwiękiem, rozgrywa ją, się, nie na zasadzie klarownej ciągłości, jak w wypracowanym w filmach hollywoodzkich modelu amerykańskim, ale na zasadzie dysonansu, konfliktu, przeciwieństwa*¹¹. Autor zaznacza jednak, że mimo podobnego wrażenia estetycznego, jakie wywołują, montażowe ciągi Kurosawy nie są powiązane z filozofią marksistowską. Przypomina też o fascynacji Eisensteina kulturą japońską, w szczególności teatrem *kabuki*, i nie wyklucza, że podobieństwa między nim a Kurosawą mogą wynikać z tej samej tradycji. Te uwagi wydają się zbędne z racji tego, że nie ma wątpliwości co do zainteresowania Kurosawy rosyjskością. Nie ma też wątpliwości co do jego znajomości filmów Eisensteina, zwłaszcza że w scenie nocnego buntu niewolników w *Ukrytej fortecy* błyskotliwie połączył masakrę na schodach odeskich z *Pancernika Potiomkina* (1925) ze szturmem na Pałac Zimowy z *Października* (1928).

Kurosawa mocniej niż Eisenstein różnicuje czas trwania ujęć, pozwalając, by dialektyczne relacje zachodziły nie tylko między poszczególnymi kadrami, ale również wewnątrz kadrów. Nie popełnia „grzechu”, który Eisensteinowi zarzucił Tarkowski: nieprzykładania wagi do nasycenia obrazów „odpowiednim ciśnieniem czasu”¹². Zasadniczo różni się też stosunek obu filmowców do formy. W tym miejscu warto przytoczyć opinię Nicolausa Harnourcourta na temat różnicy między muzyką barokową a romantyczną: *...muzyka sprzed 1800 roku mówi, a muzyka po roku 1800 maluje. Te pierwszą trzeba zrozumieć (a w tym celu*

poznać najpierw jej słownik, gramatykę, sposób wymowy – czyli artykulację), podczas gdy druga operuje klimatami, które wystarczy odczuć¹³. Na tym też polega może najważniejsza rozbieżność między Eisensteinem a Kurosawą: pierwszy „mówi”, tworząc hermetyczny język arbitralnych znaczeń, który odbiorca musi nauczyć się dekodować (w czym pomocne mają być teoretyczne teksty Eisensteina), drugi „maluje” kamerą nastroje i emocje, operuje klimatami i subtelny, nienarzucającymi się metaforami wizualnymi. *Znamienna jest niechęć Kurosawy do objaśniania, co oznacza jego filmy* – pisze Prince. – *Podkreślał on zawsze, że widzowie sami powinni dostrzec zawarte w nich znaczenia*¹⁴. W scenie śmierci Sahachiego (Tsutomu Yamazaki) w *Rudobrodym* (1965) bohater, na chwilę przed wydaniem ostatniego tchnienia, unosi w górę ręce, jakby chciał objąć czekającą na niego w zaświatach ukochaną kobietę, Onakę. Jego ręce odbijają się na ścianie cieniem rzuconym przez blade światło świecy. Ale te cienie nie muszą, być tylko cieniami – poetycka wyobraźnia pozwala ujrzeć w nich ramiona Onaki wyciągnięte w odpowiedzi na powitanie Sahachiego. Po chwili ręce Sahachiego opadają, a czuwający u jego boku wykonują gwałtowny ruch w jego stronę, zasłaniając źródło światła, i w mgnieniu oka ściana tonie w ciemności. Jeśli jednak metafora umknie naszej uwagi i spojrzymy na ten obraz w kategoriach czysto realistycznych, to Kurosawa i tak się wybroni – choćby właśnie przez realistycznie odmalowany emocjonalny klimat całej sceny, która wciąż będzie traktować o tym samym, ale już bez znaczeniowego naddania. U Eisensteina przestrzeń między obrazem a jego znaczeniem jest natomiast rygorystycznie zwięzła i wymaga jednokierunkowych, narzuconych przez reżysera dróg odczytania. Kurosawa otwiera się na interpretację.

Piękno filmów Eisensteina jest więc mniej czyste, bardziej zależne od intelektualnych konotacji; obrazy *Pancernika Potiomkina*, *Łąk bieżących* (1937) czy *Aleksandra Newskiego* (1938) to w operatorskim ujęciu Eduarda Tissego wykute w srebro i zamknięte dla niewtajemniczonych ikony. Ich estetykę determinuje znaczenie. U Kurosawy sens obrazów nie narzuca się, nie krzyczy, nie ma decydującego wpływu na charakter estetyczny dzieła; przeciwnie – wypływa neutralnie z jego kinematograficznej urody, jest w nią wpisany, jest jej „skutkiem ubocznym”. Zasadnicza strategia formalna często ma na celu komunikowanie zasadniczej idei dzieła, „wizualizowanie” jej. Zarazem dzieło Kurosawy jest amorficzne, jego forma zmienia się w zależności od tematu, idei czy klimatu emocjonalnego. Wysokie kontrasty między czernią i bielą w zdjęciach Asakazu Nakai w filmie *Niebo i piekło* (1964) agresywnie podkreślają dramatyzm sytuacyjny oraz – jak w filmach *noir* – służą „odkolorowaniu” świata przedstawionego, ukazaniu go w sposób surowy i mroczny (druga połowa filmu, rozgrywająca się w tokijskich slumsach, to obraz świata prostytutek i narkomanów w swoim hiperrealizmie przypominający estetykę *noir*). Ale ten klucz wizualny odnosi się też symbolicznie do idei filmu, którego treścią jest właśnie kontrast między dołem a górą, niebem a piekłem, dobrem a złem, między dostatnim życiem bogatego przedsiębiorcy Gondo (Toshiro Mifune) a smutną roślinnością Takeuchiego (Tsutomu Yamazaki), wykołajonego lekarza-narkomana z nizin społecznych. W *Rashomonie*, gdzie teza jest niemożność obiektywnego uchwycenia rzeczywistości, w zdjęciach Kazuo Miyagawy można odnaleźć elementy mamiące wzrok widza, działające na wyobraźnię i podsycające złudzenia: rażące oczy promienie słońca

padają na obiektyw; cienie gałęzi gęsto wija się na wizerunkach postaci i układają się w ruchome, niewyraźne wzory – wszystko to tworzy wrażenie iluzoryczności fotografowanego świata, jest wybiegiem ku abstrakcji. W *Sobowótze* (1980) podobną „nieuchwytność” kreuje nieregularna, wieloznaczna kolorystyka oraz strategia zapewniania kadrów bliźniaczo podobnymi sylwetkami ludzkimi. W *Ran* odwrotnie – długie ujęcia z dystansu (najczęściej w planach ogólnych), jednoznaczne podporządkowanie określonych barw konkretnym osobom i grupom, zamknięte, symetryczne kompozycje kadrów narzucają skojarzenie z gigantyczną, szachownicą, na której wszystko jest jasne i z góry ustalone, bo *istoty ludzkie to tylko bezwolne pionki w rękach Boga, losu i własnych namiętności*. Zamiarem Kurosawy było uniemożliwienie widzowi – za pomocą iluzji „boskiego dystansu”¹⁵ – identyfikacji ze światem przedstawionym, ograniczenie pozycji odbiorcy do roli niezaangażowanego, bezstronnego świadka. Z kolei w *Straży przybocznej* użycie przez Miyagawę teleobiektywów skracających perspektywę kreuje złudzenie dwuwymiarowości przestrzeni, co Donaldowi Richiemu nasunęło skojarzenie ze sceną teatralną, na której bohater (samuraj manipulujący dwoma klanami opryszków w celu ich wzajemnego wyniszczenia) pełni posłannictwo reżysera inscenizującego zdarzenia¹⁶.

Rzadko się zdarza, aby w pogoni za metaforyką obrazu Kurosawa stawiał na szali jego piękno. Za wyjątek można uznać *Żyję w strachu* (1955), z pewnością najmniej porywający wizualnie film reżysera. Mifune gra w nim starego fabrykanta, Kiichi Nakajimę, którego lęk przed wybuchem wojny nuklearnej doprowadza do granic obłędu. Krytyka nie zostawiła na filmie suchej nitki, nie cieszył się też powodzeniem wśród widzów. Ganiiony był między innymi za statyczną i nudną reżyserię, inscenizacyjną martwość oraz brak zdecydowanej koncepcji formalnej. W porównaniu z wcześniejszymi zaledwie o rok *Siedmioma samurajami Żyję w strachu* odznacza się zaskakującym wypaleniem inwencji, które być może tłumaczy następująca wypowiedź Kurosawy: *Po zakończeniu zdjęć do „Siedmiu samurajów” byliśmy wszyscy zmęczeni, ale szczęśliwi. Po „Żyję w strachu” byliśmy wyczerpani*¹⁷. Ale z drugiej strony ta sucha i wypalona forma sugestywnie wizualizuje spustoszenia, jakie w psychice Nakajimy poczynił lęk przed bombą, jak również ewokuje źródło tego lęku – wyzwala przeczucie martwego świata strawionego nuklearną zagładą. Kto wie, czy zdobywając się na większą wirtuozerię, Kurosawa nie zaprzepaściłby tego klimatu.

Całą twórczość Kurosawy, tak jak Eisensteina, przepełnia dialektyka, filozofia nieustannego ścierania się idei, prawd, wartości ludzkich skonfliktowanych nie tylko we wzajemnych relacjach między postaciami, ale często w charakterach poszczególnych jednostek. Jego bohaterowie są pełni sprzeczności. Ludzie mali i ułomni (jak drwal z *Rashomonu*, urzędnik z *Piętna śmierci*, złodziej z *Sobowótora*) są zdolni do heroicznych czynów, a jednostki wybitne, altruistyczne i z natury odważne mają problemy z okiełznaniem ciemnych stron swojej osobowości (alkoholizm granego przez Takashiego Shimurę doktora Sanady z *Pijanego anioła*, wybuchy gniewu u Rudobrodego). Wyrachowanie, przebiegłość i cynizm potrafią być zbawienne w skutkach (np. w *Straży przybocznej*, gdzie grany przez Mifune najemny morderca Sanjuro podstępem uwalnia miasteczko od władzy bandytów i jednoczy rozbitą przez nich rodzinę), natomiast uczynki inspirowane dobrą wolą, miewają skutki tragiczne (np. w *Ran* – zaprowadzenie przez Hidetorę /Tatsuya

Nakadai/ rozejmu i podział władzy między synów prowadzi do bratobójczej wojny i jeszcze większego rozlewu krwi). Łączenie sprzeczności, np. brzydoty i przemocy z wyrafinowaną estetyką, wypada u Kurosawy zawsze naturalnie; piękno tak okrutnych sekwencji, jak walka na noże w *Pijanym aniele*, śmierć Washizu (Toshiro Mifune) od gradu strzał w *Tronie we krwi*, finałowy pojedynek w *Sanjuro – samuraju znikąd* (1962), agonია chorego na raka Rokusukego (Kamatari Fujiwara) w *Rudobrodym*, krwawe pobojuwisko w *Sobowtórze* czy bitwa w *Ran* nie nosi znamion prowokacji obyczajowej ani estetycznej, widocznej u wyrosłych na fali kontrkultury (i wychowanych na Kurosawie) zachodnich „estetów przemocy” w rodzaju Leone, Penna, Peckinpaha, Coppoli, Scorsese czy DePalmy.

Dobro i zło, piękno i brzydota, gwałtowność i spokój, ruch i bezruch, prawda i kłamstwo koegzystują w filmach Kurosawy jako dwie strony medalu, jak negatyw i pozytyw; nie stanowią odrębnych, obcych sobie światów, są odmiennymi elementami jednego świata. Antagoniści – gangsterzy Matsunaga (Toshiro Mifune) i Okada (Reisaburo Yamamoto) z *Pijanego anioła*, policjant i złodziej ze *Zbłąkanego psa* (1949), bandyta i samuraj z *Rashomonu*, Kameda (Masayuki Mori) i Akama (Toshiro Mifune), czyli Myszkini i Rogożyn z *Idioty*, roninowie i wieśniacy z *Siedmiu samurajów*, Washizu i Miki (Akira Kubo), czyli Makbet i Banko z *Tronu we krwi*, Gondo i Takeuchi z *Nieba i piekła*, bracia Saburo (Daisuke Ryu) i Taro (Akira Terao) z *Ran*, Shingen Takeda (Tatsuya Nakadai) i plebejusz z *Sobowtóra* odbijają się w sobie, wzajemnie siebie warunkują.

Ta skłonność reżysera do dualizmu ma korzenie w jego dzieciństwie. Kurosawa wychowywał się w konserwatywnej patriarchalnej rodzinie o tradycjach samurajskich. Ojciec, potomek generała i absolwent akademii wojskowej, był instruktorem w szkole sportowej, *gdzie nauczał wszelakich dyscyplin od sztuki walki po pięciobój atletyczny. Zbudował pierwszy w Japonii basen pływacki i pracował nad popularyzacją baseballu*¹⁸. Domowe ceremonie odbywały się podług świętych wzorców tradycji samurajskiej, panowały surowe zasady wychowawcze. Akira, najmłodszy z siedmiorga rodzeństwa, nie rokował wielkich nadziei na przyszłość. Często płakał, sprawiał wrażenie opóźnionego w rozwoju, co przekładało się zresztą na niepowodzenia w szkole. Wyalienowany ze szkolnej społeczności (koledzy urągali mu, grzebali w tornistrze i wydmuchiwali nosy w jego ubrania) szybko stał się klasowym beką. Pocieszenie znalazł w przyjaźni z podobnym sobie fajtłapą, Keinosuke Uekusą. *Był tego dziecka był jak zwierciadło postawione wprost przed moją twarzą. Patrząc nań, widziałem siebie bardziej obiektywnie. Odkryłem, że był taki sam jak ja, a obserwowanie go i świadomość beznadziejności jego zachowania powodowały u mnie dyskomfort w ocenie samego siebie*¹⁹.

Osobą najbliższą Kurosawie z całej rodziny był jego starszy brat Heigo. Ta bliskość polegała w równym stopniu na zależności podług archetypu „mistrz – uczeń”, zależności, którą Kurosawa tak bardzo lubił kultywować w swoich filmach i snuć na jej temat wariacje, jak i na sprzeczności charakterów. Gdy w 1938 roku Kurosawa pełnił funkcję asystenta reżysera Kajiro Yamamoto, spotkał się na planie z Museiem Tokugawą, przyjacielem Heigo z czasów, gdy obaj pełnili funkcje *benshi*. Heigo już wówczas nie żył. Tokugawa spojrzawszy na Kurosawę w oczy i powiedział: *Jesteś dokładnie taki jak twój brat. Tylko że on był stroną ciemną, ty jesteś jasną*. Kurosawa wyjaśnia: *Chodziło o to, że wyglądaliśmy identycznie,*

z tym że twarz i osobowość mojego brata miały w sobie coś mrocznego i chmurnego. Musei twierdził, że moja osobowość i twarz są dla kontrastu, słoneczne i pogodne²⁰. Ów kontrast wyraźnie widać nawet na fotografiach zachowanych z dzieciństwa. Na jednej z nich trzyletni Akira siedzi ubrany niby chiński mandaryn, z buzią delikatną i niemal dziewczęcą, podczas gdy stojący obok cztery lata starszy Heigo, z oczami zwięzonymi i badawczymi, z zaciśniętymi ustami, jako żywo przypomina samuraja. Na dobre czy na złe, było po nim znać, bardziej niż po młodszym bracie, że jest potomkiem japońskich wojowników. Podczas gdy stosunek Akiry do życia zawsze był mniej lub bardziej afirmatywny, Heigo był obsesjonatem śmierci. Zacytowany w egzystencjalistycznych dziełach Arcybaszewa wielokrotnie powtarzał, że nie dożyje lat trzydziestu, bo *ludzie po trzydziestce brzydzą i marnieją, a on sobie tego nie życzy*²¹. Los miał go wziąć za słowo.

Można powiedzieć, że mając takiego brata, Kurosawa od dziecka podświadomie odkrywał dialektykę ludzkiej duszy, na długo zanim odnalazł ją w psychice bohaterów Dostojewskiego. Wydaje się, że Dostojewski stał mu się tak bliski między innymi dlatego, że w jego dziele tkwił nie tylko klucz do odczytania ciemnej natury Heigo, ale również mityczne i nieskończone – bo literackie – przedłużenie życia brata. W parabolicznych konfliktach Myszki i Rogożyna czy braci Karamazow codzienne relacje Heigo i Akiry znalazły dramatyczne uogólnienie. Jedną ze słynniejszych anegdot z życia Kurosawy, często przytaczana przez biografów jako psychoanalityczny wytrych do jego twórczości, ma za bohatera właśnie Heigo. Mówi o zdarzeniu, które miało miejsce po wielkim trzęsieniu ziemi w Kanto we wrześniu 1923 roku. *Gdy apokalipsa ucichła, mój brat odezwał się do mnie tonem zdradzającym wielkie zniecierpliwienie: „Akira, chodź, pooglądamy ruiny”. Wychodząc z nim, czułem radość, jaką czuje się na szkolnej wycieczce. Z czasem zaczynałem rozumieć, jak straszliwa będzie to wycieczka; chciałem się wycofać, ale było już za późno. Brat zignorował moje niezdecydowanie i ciągnął mnie za sobą. Przez cały dzień oprowadzał mnie po opustoszałych, strawionych ogniem miejscach i gdy ja trząłem się ze strachu, on pokazywał mi niezliczone stosy trupów. (...) Gdy mimowolnie odwracałem wzrok, brat ganił mnie: „Akira, patrz uważnie!” (...) Po powrocie z tej straszliwej wyprawy byłem przekonany, że nie będę mógł w nocy zasnąć, a jeśli mi się to uda, będą mnie dręczyć koszmary. Do rana nie położyłem głowy na poduszce. Potem spałem jak kłoda i nic straszego mi się nie przyśniło. Wydało mi się to tak dziwne, że aż spytałem brata, jak to możliwe. „Jeśli zamykasz oczy na straszne rzeczy – odparł – zaczynasz bać się ich jeszcze bardziej. Jeśli patrzysz grozie prosto w twarz, dostrzegasz, że nie masz się czego bać”. Wracając wspomnieniami do tej wyprawy, uświadamiam sobie, że dla mojego brata też musiało to być traumatyczne przeżycie. Była to wyprawa na podbój strachu*²².

Echa wspomnień z Kanto powrócą – niczym *katharsis* – w apokaliptycznych scenach *Rudobrodego*, *Sobowtóra* czy *Ran*, a konfrontacja z traumą stanie się przełomowym etapem drogi do dojrzałości takich postaci, jak Sanshiro Sugata (*Saga o dźudo*), Murakami (*Zbłąkany pies*), doktor Fujisaki (*Milczący pojedynek*, 1949), Kanji Watanabe (*Piętno śmierci*), Katsushiro (*Siedmiu samurajów*), Noboru Yasumoto (*Rudobrody*), Kingo Gondo (*Niebo i piekło*). Sam Kurosawa miał ulec owemu bolesnemu, choć w ostateczności zbawiennemu *katharsis* dwa razy w życiu. Za każdym razem dzięki Heigo. To właśnie samobójcza śmierć brata

w 1932 roku sprawiła, że Kurosawa był zmuszony uniezależnić się finansowo od rodziny; pracę znalazł w wytwórni P.C.L., na stanowisku asystenta reżysera Kajiro Yamamoto.

Swoista pasywność młodego Kurosawy w relacji z bratem była pasywnością, cienia pragnącego zrównać się z oryginałem, ale niepotrafiącego przekroczyć dystansu. Brat zawsze wydawał mu się pełniejszym odbiciem jego samego, personifikacją nieosiągalnego ideału. Myślącemu obrazami Kurosawie ta beznadziejna gonitwa za ideałem musiała się ostatecznie unaocznić w takiej postaci, w jakiej utrwalił ją w swoich filmach dwukrotnie: w bliźniaczych sekwencjach snów bohaterów w *Pijanym aniele* i *Sobowtórze*. W pierwszym wypadku gangster-gruźlik Matsunaga, w drugim zaś złodziej pretendujący do roli sobowtóra władcy świadomi własnej ułomności śnią, że próbują dogonić swoje drugie, lepsze „ja” na brzegu jakiegoś wzburzonego morza. Jednak *alter ego* skutecznie im umyka, odległość dzieląca cień od ideału jest nie do przekroczenia. Tworzy się między nimi paraboliczne napięcie, które zdaniem Grzegorza Królikiewicza polega na odbijaniu wzajemnej energii²³. Jest to napięcie między tym, do czego sprowadzają człowieka kategorie społeczne i indywidualne słabości, a tym, do czego powołuje go drzemiający w nim potencjał. Między słabowitym Akirą a silnym Heigo; między Kurosawą, klasowym niedorajdą a Kurosawą, geniuszem. Nieprawdopodobna energia filmów Kurosawy to dynamika między biegunami, nie tylko zresztą w postaci skontrastowanych wartości ludzkich, ale też fizycznych opozycji, jak ruch i bezruch, słońce i deszcz, siła i słabość. Zasada symetrii spaja i przenika tę twórczość, jednocześnie zaś jej treścią i motorem jest uporczywe dążenie do przełamania tej zasady: do scalenia biegunów, zniwelowania dzielącego je dystansu. Wiecznie niezadowolony z siebie Akira przez całe życie starał się osiągnąć ideału wyobrażonego pod postacią chmurnego i niedostępnego Heigo. Zawsze był też zależny od zwierciadlanych więzi z innymi ludźmi, żeby wspomnieć przyjaźnię z Uekusą, filmowym mentorem Yamamoto, czy z Toshiro Mifune. Tę zależność najlepiej oddają słowa z *Idioty*, którymi japońska Nastazja Filipowna, Taeko Nasu, opisuje japońską Agłaję, czyli Ayako: *Boję się, na nią patrzeć. Ona jest wszystkim, czym ja zawsze pragnęłam być. Ma wszystko, co na zawsze straciłam.* To samo mógłby powiedzieć Takeuchi o Gondo w *Niebie i piekle*, Yusa o Murakamim w *Zbłąkanym psie* albo Arseniew o Dersu Uzale. To samo mógłby powiedzieć Kurosawa o swoim bracie. Jako uzupełnienie mogą posłużyć słowa Nobukado z *Sobowtóra*: *Zawsze byłem cieniem mojego brata. Teraz, gdy on nie żyje, jestem nikiem. Cień nie może istnieć bez właściciela.*

Kurosawa stara się ujarzmić chaos, uzupełnić braki i pogodzić różnice. Najczęściej przez umieszczenie w centrum wydarzeń jakiejś wartości bezwzględnej, równoważącej i neutralizującej siły konfliktu, tryumfującej nad nim. Taką wartością może być dobry uczynek w świecie skonfliktowanych podłości; może być nią, też obecność silnej, wybitnej jednostki pośród skłóconych i słabych mas ludzkich; może być nią, wreszcie element piękna zaszczipiony do świata grozy i brzydoty. Zawsze jest to jednak element wyróżniający się, który w świecie przedstawionym sprawia wrażenie obcego, wniesionego z zewnątrz. We wspomnianej relacji z wędrowki po zniszczonym przez trzęsienie ziemi Kanto znajduje się następujący fragment: *Brat zaprowadził mnie w miejsce, w którym znajdował się rynek z odzieżą. To właśnie tam najwięcej ludzi straciło życie w wielkim trzęsie-*

niu ziemi w Kanto. Ani jeden skrawek ziemi nie był wolny od trupów. W niektórych miejscach stopy ciał formowały niewielkie pagórki. Na szczycie jednego z tych pagórków spoczęło poczerńiałe ciało w pozie medytacyjnej. Wyglądało jak posąg Buddy. Stojąc w bezruchu, przez dłuższy czas patrzyliśmy na nie. Brat szeptem, jakby mówiąc do siebie, powiedział: „Wspaniałe, prawda?”. Czuję podobnie²⁴.

Twórczość Kurosawy to odnajdywanie elementu piękna w chaosie. Twórczość ta – użyjmy słów Bogdana Pocięja opisujących osobowość skażoną „chorobą romantyzmu” – *nie jest jednością, lecz do jedności dąży; jest zdysharmonizowaną, wielością, zachowującą co najwyżej pozory harmonii*²⁵. Wartości bezwzględnie pozytywne, humanistyczne, są elementami scalającymi i harmonizującymi świat; zaprowadzają w nim chwilowy ład, tak jak *poczerńiałe ciało zastygłe w pozie medytacyjnej* wniosło do krajobrazu naznaczonego chaosem i zniszczeniem element harmonii i kontemplacji. W *Sadze o dżudo* widok zakwitającego kwiatu lotosu przywraca równowagę nieokrzesej naturze Sanshiro Sugaty i decyduje o obraniu przezeń „drogi człowieka”, wykluczającej agresję i pychę drogi do doskonałości w walce. Finał *Rashomonu*, gest drwala przygarniającego porzuconą niemowlę, wnosi harmonię do świata opanowanego przez chaos ścierających się prawd, postaw i racji. Sanjuro, ronin ze *Straży przybocznej*, kładzie kres konfliktowi dwóch stronnictw, doprowadzając do ich wzajemnego wyniszczenia. W *Ame Agarū* (1999) ronin Ihei staje między zwaśnionymi samurajami, nie dopuszczając tym samym do rozlewu krwi. Natomiast postać Rudobrodego jest świetlistym epicentrum, wokół którego orbitują losy ułomnych, skrzywdzonych ludzi.

Owo dążenie do syntezy unaocznia się w strategii organizowania świata przedstawionego na zasadzie triady. Troje jest uczestników kluczowego zajścia w *Rashomonie* i trzysobowy chór komentuje to wydarzenie. Hidetora w *Ran* ma trzech synów, Shingen w *Sobowtórze* ma triadyczne uzupełnienie w osobach złodzieja i swojego brata Nobukado. Gangster Matsunaga z *Pijanego anioła* jest syntezą osobowości dwóch innych postaci: doktor Sanada odpowiada jasnej stronie jego natury, konkurent Okada natomiast reprezentuje to, co w Matsunadze jest najbardziej zwierzęce, prymitywne i egoistyczne. Ta druga natura okazuje się silniejsza: w finałowym pojedynku Matsunaga *ginie z rąk Okady, uosobienia tego zła, które w nim samym zabiła dobroć doktora Sanady*²⁶. W *Niebie i piekle* pomostem między Gondo a Takeuchim jest prowadzący śledztwo inspektor Tokura (Tatsuya Nakadai), skupiający cechy obu antagonistów, uczciwość i zawodową rzetelność pierwszego oraz wyrachowany cynizm drugiego. W *Siedmiu samurajach* Kikuchiyo (Toshiro Mifune), plebejusz udający samuraja, pełni rolę ognia integrującego obce sobie światy roninów i chłopów. W *Straży przybocznej* między dwiema bandami oprychów stoi „neutralny” moralnie, tryumfujący Sanjuro. Krwawa bratobójcza bitwa w *Ran* kończy się w chwili, gdy oczy walczących zwracają się ku obłąkanemu Hidetorze opuszczającemu płonący zamek – obecność starego despoty neutralizuje konflikt, doprowadza do chwilowego zawieszenia broni. Plastyczna kompozycja tej sceny jest wpisana w schemat trójkąta. Lewą stronę kadru zapewniają żółte proporce wojowników Taro, prawą czerwone proporce armii Jiro, a w centrum ponad nimi pojawia się biała sylwetka Hidetory, na której opiera się kompozycyjna równowaga kadru. Zatem z jednej strony mamy tezę, z drugiej antytezę, pośrodku zaś syntezę scalającą bieguny konfliktu.

W całej twórczości Kurosawy można znaleźć więcej przykładów scen i pojedynczych ujęć skonstruowanych według tej samej zasady. W jednej ze scen *Idioty* Akama (Toshiro Mifune) i Kameda (Masayuki Mori) wpatrują się w zdjęcie Taeko Nasu (Setsuko Hara) wiszące za szybą na wystawie u fotografa. Zdjęcie zajmuje kluczową, centralną część kadru; z jego lewej strony odbija się w szybie twarz Akamy, z prawej – twarz Kamedy. Akama i Kameda to duchowi antagoniści. Dzikość Akamy i chrystusowa łagodność Kamedy stapiają się w uczuciu, które oboje żywią do Taeko. Ona sama w swym emocjonalnym rozchwianiu, w ambiwalencji charakteru łączy cechy obydwu mężczyzn; jest ich sumą.

Innym sposobem na zobrazowanie przez Kurosawę komplementarności postaci jest tworzenie sytuacji, w których zacierają się fizyczne różnice między nimi. W kulminacyjnej scenie pojedynku na noże w *Pijanym aniele* Matsunaga i Okada, wytarzani w rozlanej białej farbie, tracą ostatki fizycznej i psychicznej indywidualności. W *Zbłąkanym psie*, podczas finałowej konfrontacji, Murakami i Yusa mają na sobie identyczne białe garnitury. Ich spotkanie kończy się desperacką bójką w bagnie, po której wyglądają jak jeden bezkształtny organizm, czarny od błota i dyszący z wycieńczenia. Podczas bitwy w *Siedmiu samurajach* ulewny deszcz i błoto zmieniają roninów i wieśniaków w zjednoczoną, wspólnym wysiłkiem masę bojową.

Nie zawsze Kurosawa „brudzi” negatyw i pozytyw w celu ich upodobnienia. Czasem stosuje subtelniejsze zabiegi. W scenie czuwania nad zwłokami Taeko w *Idiocie* Akama i Kameda jednoczą się, tkwiąc pod jednym kocem. W ostatniej scenie *Nieba i piekła* Gondo odwiedza Takeuchiego w więzieniu. Rozmawiają, oddzieleni szybą. Odbicie twarzy pierwszego w szkle nakłada się na twarz drugiego i *vice versa*. Gdy strażnicy wyprowadzają Takeuchiego, Gondo zostaje sam, wpatrzony we własne odbicie w miejscu, gdzie chwilę wcześniej było oblicze młodego kidnapera.

Na długo przedtem zanim stał się twórcą obrazów filmowych, Kurosawa dostrzegł swój potencjał w wyjątkowej wrażliwości oraz wyobraźni wizualnej. Świadectwo temu daje lektura jego autobiografii – i to już od pierwszych akapitów przedmowy, w której autor ironicznie przyrównuje siebie do ropuchy, która na widok odbicia w lustrze pocila się oleistym jadem (ów jad służył w latach dzieciństwa Kurosawy do produkcji skutecznej maści na skaleczenia i oparzenia)²⁷. Ta metafora narodziła się w umyśle przeszło siedemdziesięcioletniego człowieka zakłopotanego zadaniem streszczenia swej drogi życiowej. Gdy jednak zakłopotanie mija, Kurosawa przywołuje wspomnienia w formie kalejdoskopu barwnych, pełnych detali obrazów. Stosunkowo niewiele miejsca poświęca zapamiętanym słowom, kilka nostalgicznych linijek otrzymują dźwięki z dzieciństwa. Dominują opisy wrażeń wzrokowych oraz związane z nimi odczucia. Gdy jakieś wspomnienie wydaje mu się nazbyt odległe, żartuje, że musi pomanipulować ogniskową obiektywu, aby się do niego przybliżyć²⁸. W młodości Kurosawa rozmyślał o oddaniu się literaturze (był przecież nie tylko reżyserem, lecz również znakomitym scenarzystą). Jednak zarówno jego geniusz filmowy, jak i talent literacki zapalały się od tłącego się w nim, nigdy do końca nie spełnionego, malarza.

Jako uczeń szkoły średniej Kurosawa lubił zapuszczać się samotnie na przedmieścia Tokio, gdzie olejnymi farbami utrwał na płótnie rodzajowe scenki z wiejskiego życia oraz wizerunki koni. Gdy w chwili ukończenia liceum pod

znakiem zapytania stała kwestia jego dalszej edukacji, młodzieniec, nie bacząc na pogarszającą się sytuację finansową rodziców, postanowił zostać malarzem. Ojciec – miłośnik sztuki kaligrafii – nie oponował, ale zastrzegł, że może to nastąpić jedynie drogą edukacji w szkole plastycznej. Akira bardzo niechętnie przystał na ten warunek (zawsze był przeciwny akademickiemu podejściu do sztuki) – tak niechętnie, że nie zdał egzaminów wstępnych. Nie chcąc robić ojcu przykrości, uczęszczał jednak na wykłady jako wolny słuchacz.

Po roku jedno z jego malowideł trafiło na prestiżową ogólnokrajową wystawę w Nitten; Kurosawa odniósł pierwszy w swoim życiu sukces artystyczny. Jednak ze względu na wysoki koszt przyborów do malowania nie mógł się całkowicie oddać malarstwu. Toteż bardziej pochłaniało go obcowanie ze sztuką w najróżniejszych postaciach. Na błogie rozleniwienie bohatera Mannowskiego *Pajaca* mógł sobie pozwolić nawet mimo mizernej sytuacji finansowej. Chadzanie na wystawy było powiązane z jego edukacją plastyczną. Dzięki bratu za darmo uczęszczał do kina na najlepsze filmy. W drugiej połowie lat dwudziestych nastąpił w Japonii istny boom wydawniczy: książki w cenie jednego yena, a wśród nich przekłady arcydzieł zachodniej literatury, zalały półki księgarni. Kurosawa czytał dniami i nocami, w tym zachwalane przez Heigo dzieła pisarzy rosyjskich. Muzyki słuchał głównie w mieszkaniu jednego ze swoich przyjaciół, dumnego posiadacza fonografu, ale bywał również w filharmonii na koncertach dyrygenta Konoe Hidemaro.

To właśnie wtedy, w okolicach roku 1928, spletała się sieć inspiracji jego późniejszych filmów: Kurosawa stawał się wszechstronnym humanistą, odchodząc zarazem od przeznaczonej sobie roli artysty-plastyka. Zatem nie tylko „ukończeniu gimnazjum” – jak miał wyznać w prywatnej rozmowie z Andrzejem Wajdą²⁹ – zawdzięczał swoją szeroką znajomość kultury europejskiej, ale przede wszystkim owej indywidualnej drodze, na którą w czasie studiów wstąpił niejako z nadmiaru wolnego czasu.

W niespełna rok później Kurosawa został członkiem Robotniczej Ligi Artystów (Proletarian Artist's League). Fundamentem podjęcia tej decyzji były – jak w wielu innych wypadkach – poglądy Heigo. Starszy brat nie angażował się jednak w politykę, zapewne nawet nie traktował swoich poglądów w pełni poważnie³⁰. Mówił o nich jednak, a to Akirze wystarczyło. Przystąpienie do Ligi oznaczało początek końca kariery Kurosawy-malarza: ostry naturalizm, preferowany przez związkowych artystów, stał w zupełnej sprzeczności z pogodną, rodzajową, stylistyką jego pejzaży. Wymóg tworzenia agitacyjnych obrazów w stylu naturalistycznym obrzydził mu malowanie.

Oczywiście nie tylko otarcie się o agitację było przyczyną porzucenia przez Kurosawę myśli o zostaniu malarzem, ale również coraz mocniej doskwierająca niewiara w oryginalność własnego talentu, którą w autobiografii scharakteryzował w taki oto sposób: *Odnieść sukces w sztuce było w tamtych czasach o wiele trudniej niż dzisiaj. W dodatku zacząłem powątpiewać w swój talent. Gdy po spojrzeniu na reprodukcję Cézanne'a wychodziłem na zewnątrz, wówczas domy, ulice, drzewa – wszystko – wyglądało jak żywcem wyjęte z obrazu Cézanne'a. To samo działo się, gdy przeglądałem albumy z dziełami van Gogha czy Utrillo – oni stworzyli nowy świat wokół mnie. Różnił się on całkowicie od świata, który widziałem swoimi oczami. Innymi słowy, nie miałem – i do dziś nie mam – w pełni*

osobistego, oryginalnego sposobu widzenia rzeczywistości. Świadomość tego bynajmniej mnie nie zaskakuje. Wytworzenie indywidualnej wizji nie przychodzi łatwo. Ale gdy byłem młody, jej brak wprawiał mnie w zakłopotanie i niezadowolenie z siebie. Czując, że muszę wypracować własny sposób patrzenia, stawałem się coraz bardziej niecierpliwy. Za każdym razem gdy szedłem oglądać jakąś wystawę, utwierdzałem się w przekonaniu, że każdy inny malarz w Japonii ma swój własny styl i wizję. Z dnia na dzień stawałem się coraz bardziej z siebie niezadowolony. Patrząc z dystansu na ówczesny pejzaż artystyczny, zdaję sobie sprawę, że zaledwie kilku artystów, których prace widziałem, naprawdę wyróżniało się własnym stylem. Większość popisywała się wymuszonymi technikami, a rezultat pachniał co najwyżej ekscentryzmem (...) W młodości potrzeba autoekspresji jest tak silna, że większość ludzi traci dla niej samoświadomość. Ja nie byłem wyjątkiem. Usiłując dowieść swojej biegłości technicznej tworzyłem obrazy, które powodowały, że czułem niechęć do samego siebie. W końcu straciłem wiarę w swoje możliwości i malowanie stało się dla mnie koszmarem³¹. Tyle ambicje malarskie. Kryzys z czasem minał i Kurosawa już do końca życia nie rozstał się z malarstwem. Na płótnie i pergaminie narodziły się koncepcje plastyczne wielu scen z jego późniejszych filmów.

Czy rzeczywiście był malarzem odtwórczym, epigonem stylu van Gogha i Cézanne'a? Gdyby znaleźć jakiś wspólny mianownik, pod który podlegałyby style tych dwóch malarzy, byłaby nim z pewnością, oprócz predylekcji do pejzaży i martwych natur, charakterystyczna dynamika barw. Namalowana rzeczywistość objawia się przez kolory. Kolory rażą w oczy, krzyczą, pozostawiają kontur jakby na drugim planie percepcji. Dyktują warunki ekspresji. Malarstwo Kurosawy jest właśnie malarstwem tego rodzaju, gdzie widzi się najpierw barwy, a dopiero po upływie chwili z tych barw, niby z gęstej pstrokatej mgły, wyłaniają się obiekty figuratywne. Szkicowe linie konturu z trudem wytrzymują, ten wybuchowy napór agresywnych kolorów, które promieniują we wszystkich kierunkach z taką siłą, jakby miały rozsadzać ramy obrazu. W swoich czarno-białych filmach Kurosawa ekspansywną plastykę barwy zastąpił równie ekspansywną plastyką ruchu, wy czarowując efekty o zaskakująco podobnym oddziaływaniu. Ruch, którego dynamikę uwydatnił teleobiektyw. Ruch, którego wektor był kubistycznie dekonstruowany – łamany techniką zastosowania wielu kamer i sklepany na stole montażowym w coś tak amorficznego i dezorientującego, jak np. scena przejścia Sanjuro ulicą miasta na początku *Straży przybocznej*. Skłębiony i rozproszony we wszystkich kierunkach ruch z trudem znajdzie dla siebie przestrzeń, aż zacznie wypęłzać za kadr. Za pomocą ruchu – godzinami modelując aktorów pod kątem odpowiedniej „mowy ciała” – Kurosawa rzeźbił psychofizyczną charakterystykę postaci. W końcu „malował” nim naturę: falujące trawy, twarde rzęsy deszcz, liście unoszone wiatrem, płynący potok, snujące się mgły, opadające miękko płatki śniegu. Ale w chwili przejścia na taśmę kolorową, ruch „przyhamuje”, filmy Kurosawy stają się statyczne. Obudzi się w nim dawny malarz pragnący jak najczęściej wyrazić barwę, nawet kosztem kinetyki. Wysypisko śmieci w *Dode-s'ka-den*, a także hieratyczne światy Sobowótora i Ran będą tworamami wyobraźni malarskiej reżysera, która w pewnym sensie „zamrozi” jego wyobraźnię filmową. Odkąd naturę, przedmioty i ludzi zacznie desygnować paletą zmyślnie dobranych kolorów, ruch będzie mu coraz mniej potrzebny. Jednak w pamięci wielu widzów

Kurosawa zapisał się jako mistrz malowania ruchem. O *Siedmiu samurajach* pisano, że jest to *obraz rządzony kinematograficzną siłą ruchu*³². *Sanjuro – samuraja znikąd* porównywano do baletu³³. Zdaniem Prince'a większość elementów stylu Kurosawy służy spotegowaniu doświadczenia *kinesis*³⁴.

Ruch charakteryzuje postać, odzwierciedla emocje, obnaża skrywaną osobowość. W chwili pierwszego spotkania Kambeia (Takashi Shimura) i Kikuchiyo (Toshiro Mifune) w *Siedmiu samurajach* obaj ukrywają swoje prawdziwe „ja” pod przebraniem. Kikuchiyo to chłop przebrany za samuraja, zaś Kambei to samuraj, który właśnie zgolił głowę i wdział szatę mnicha, aby podstępem odbić dziecko z rąk porywacza. Następuje krótka wymiana spojrzeń. Spokojne, dystyngowane spojrzenie Kambeia przez ramię i pozerska mina Kikuchiyo, której towarzyszy niedbałe drapanie klatki piersiowej, obnażają szlachectwo pierwszego i plebejskość drugiego. W *Sobowtórze* niekontrolowane, prostackie odruchy złodzieja przebranego za władcę w każdej chwili grożą jego demystyfikacją.

Przykłady mowy ciała definiującej osobowość bohaterów można mnożyć; zasadniczo każda postać, która pojawia się w filmie Kurosawy, określa się przez indywidualny sposób poruszania lub mimikę. Dotyczy to nawet postaci epizodycznych. Tatsuya Nakadai do epizodu w *Siedmiu samurajach*, gdzie wystąpił w jednym krótkim ujęciu (jako jeden z samurajów przemyskujących ulicą w scenie w mieście), musiał przygotowywać się dniami i nocami, ćwicząc chód i dystyngowaną sylwetkę ze wzrokiem charakterystycznie utkwionym przed siebie. W *Straży przybocznej* Kurosawa modeluje ciała aktorów, niby *origami*, w karykatury zwierząt: niedbały wygląd i język gestów Sanjuro upodabniają go do bezpańskiego, głodnego psa węszącego na pobojuwisku; smukły, zimnooki Unosuke (Tatsuya Nakadai) z rewolwerem wysuwany zniemacka zza kołnierza to jadowita i podstępna kobra; Inokichi (Daisuke Kato) – głupi, pazerny gryzoń. Te stylizacje zawsze wypadają naturalnie, nie rażą sztucznością ani nie ujmują postaciom realizmu. Dzieje się tak, ponieważ na dobrą sprawę nie są wcale stylizacjami, lecz wyeksponowaniem pewnych naturalnych cech behawioralnych aktorów.

W makroskali ruch to zmienność, amorficzność stylu Kurosawy. O ile filmy Ozu i Mizoguchiego cechuje stała amplituda rytmu, niezmienność planów, konstytutywność zarówno formy, jak i świata przedstawionego, forma i światy Kurosawy są poddane epickiemu prawu ciągłego ruchu, nieprzewidywalności. Los jego bohaterów to walka z jarzmem kategoryzacji, próby wyrwania się z przypisanego im kategorii ku pozornie dla nich niedostępnym: oto szary biurokrata staje się herosem, chłop samurajem, niedojrzały kadet sumiennym lekarzem, złodziej władca... Na poziomie narracji dzieje się tu znacznie więcej niż w filmach innych reżyserów: częsta zmienność planów, figur stylistycznych, nastrojów; niedopuszczalne w kinie klasycznym przekraczanie osi akcji i zdumiewające fluktuacje rytmu. Do tego dochodzi ciągle operowanie kontrastami, zderzanie w montażu ujęć statycznych i dynamicznych, planów bliskich i dalekich, wizerunków osób reprezentujących odmienne racje.

Ten nieustanny ruch odpowiada charakterowi światów Kurosawy – światów opanowanych przez siły chaosu, wojny i nieszczęścia, ale też stwarzających bohaterom nieograniczone pole manewru i wyboru, światów w swoim nieuporządkowaniu zróżnicowanych i pełnych niespodzianek. W jednej z pierwszych scen *Straży przybocznej* Sanjuro idzie główną ulicą miasta. Ta prosta sekwencja została

sfilmowana przy użyciu trzech kamer obserwujących bohatera z różnych punktów widzenia. W zmontowanej scenie oś akcji jest przekraczana tak często, że widz odnosi wrażenie, jakby bohater błądził po skomplikowanym labiryncie, choć w rzeczywistości przechodzi prostą drogą. Łamiąc wektor ruchu, Kurosawa w genialnie prosty sposób, na poziomie czysto stylistycznym, wprowadza widza w klimat chaosu i zagubienia panujący w opętanej anarchią miasteczku. Sceny błądzenia, bezcelowych wędrówek są zresztą jednym z głównych lejtmotywów jego twórczości. Ich tłem jest najczęściej miasto (*Cudowna niedziela*, *Zbłąkany pies*, *Idiota*, *Piętno śmierci*, *Niebo i piekło*), czasem przyroda (las w *Rashomonie* i *Tronie we krwi*; okolice jeziora Hanka w *Dersu Uzale*, gdzie Arseniew i Dersu gubią się podczas zamieci; kamienne pustkowia w *Ran*), czasem świat fantazji (niezwykła wędrówka po obrazach van Gogha w *Snach*). Przekraczanie osi akcji, łączenie ujęć wskazujących na przeciwstawne kierunki ruchu często odzwierciedlają w tych scenach zagubienie wewnętrzne bohatera. W *Idiocie*, w scenie, gdy śledzony przez Akamę Kameda snuje się po ośnieżonym Hokkaido, Kurosawa wprowadza zbitkę montażową ukazującą mijające go zaprzęgi konne jadące w przeciwnych kierunkach.

Wewnątrzkadrowy ruch postaci i obiektów Kurosawa często podkreśla jednoczesnym ruchem kamery. Jest to, nawiąssem mówiąc, kolejne znaczne odstępstwo od metody Johna Forda, który preferował niezmienną statyczność kamery. Ford chciał w ten sposób „ukryć” przed widzami obecność aparatu. Kurosawa również tego chce, ale jego pojmowanie dynamiki nakazuje mu wprawić kamerę w ruch. *Kamera powinna podążać za aktorem, kiedy idzie, powinna stać, kiedy stoi. Gdy ta reguła jest łamana, widz staje się świadomy obecności kamery*³⁵. Kamera musi dostosowywać się do często karkołomnego tempa ruchu aktora, przyprawiając widza niemal o zawrót głowy (za skrajny przykład może posłużyć obłąkańczy galop Washizu i Mikięgo przez las w *Tronie we krwi*). Tworzy to jedyny w swoim rodzaju hipnotyczny balet obrazów, gdzie cała przestrzeń kadru, całe fotografowane otoczenie „płyne” równocześnie z postacią. Jeden z najpiękniejszych przykładów tej metody można znaleźć w *Rashomonie*, w scenie zabicia samuraja przez jego żonę. Jej wahania przed zadaniem ciosu wyraża niemal taneczne kołysanie ciałem w przód i w tył, w lewo i w prawo, w takt ilustrującego tę scenę *Bolera* Ravela – wraz z nią „kołysze się” także las w tle.

Niemal wszystkie zaadaptowane przez Kurosawę techniki filmowe służą uchwyceniu i podkreśleniu zjawiska ruchu. Technika filmowania jednocześnie z kilku kamer, stosowana od *Siedmiu samurajów*, pozwala na zachowanie ciągłości czasu i ruchu między poszczególnymi ujęciami. Roletka – ulubiony miękki łącznik montażowy reżysera – pozwala na zachowanie ciągłości dynamicznej między całym scenami bez konieczności spowalniania rytmu³⁶. Teleobiektyw pozwala wychwycić najmniejsze gesty, sprawić, że każde poruszenie aktora dociera do widza ze zwiększoną intensywnością plastyczną. A także, ponieważ służy do filmowania z dużych odległości, stwarza dla ruchu dodatkową przestrzeń, na równi z inscenizacją, w głąb i ekranem panoramicznym.

Przypatrzmy się jednemu z ujęć *Straży przybocznej*. Sanjuro idzie w stronę kamery; w tle, kilkanaście metrów za nim, ludzie Seibeia wybiegają na drogę. Dzięki użyciu teleobiektywu marsz bohatera ku kamerze trwa wystarczająco długo, aby bandyci w drugim planie zdążyli zająć całą szerokość ekranu panoramicz-

nego. Teleobiektyw, szeroki ekran i doskonała głębia ostrości przysłużyły się tutaj skomponowaniu polifonii ruchomych planów. Ruch u Kurosawy ma bowiem decydujące znaczenie w jego polityce gospodarowania przestrzenią ekranową. Ponieważ fotografowane obiekty i kamera bardzo często zmieniają pozycje, kompozycje kadrów są zdecentralizowane i otwarte, nieskrepowane statyką ani symetrią. Proporcjonalnie odwrotnie niż w samurajskich dramatach Masaki Kobayashiego, w których przestrzeń jest zawsze zgeometryzowana, kompozycje kadrów zamknięte, kamera statyczna, a szerokokątna optyka wyraźnie określa kompozycyjne ramy kadru. Świat filmów Kobayashiego to hierarchiczny świat-wieżenie zastygły w wielowiekowej tradycji feudalnej; świat, który niszczy indywidualistów i buntowników. U Kurosawy jest inaczej. Jego świat to najczęściej zdeorganizowany śmietnik otwarty na częste zmiany: okrutny i nieukrywający zepsucia (w odróżnieniu od świata *Harakiri* i *Buntu* Kobayashiego, gdzie zgnilizna moralna i uczuciowa kryje się za fasadą praw i rytuałów), ale wybitni indywidualiści, tacy jak Yuko (*Nie żałuję swojej młodości*, 1945), Watanabe (*Piętno śmierci*), Kambei, Sanjuro czy Rudobrody mogą skutecznie realizować w nim swoje cele. Najczęściej, bo zdarzają się też odstępstwa od tej reguły. *Tron we krwi* i *Zły śpi spokojnie* (1960) ukazują światy bliskie filmom Kobayashiego: idealnie funkcjonujące, chłodne, obwarowane tradycją i etykietą. Buntownicy, którzy próbują naruszyć porządek – jak Washizu i Nishi – są skazani na zagładę. W ekranowej prezentacji tych światów – dotyczy to zwłaszcza państwowej korporacji w *Złym śpiącym spokojnie* – Kurosawa stosuje długie statyczne ujęcia o symetrycznej budowie, które jakby zapowiadały wizualny styl arcydzieł Kobayashiego. *Zły śpi spokojnie* zapowiada również ich tematykę: klęskę indywidualności ludzkiej w konfrontacji z systemem.

Zatem z jednej strony dążenie do chwilowego choćby zaprowadzenia ładu, a z drugiej strach przed nadmierną systematyzacją i skłonność do anarchii. Kurosawa, pomimo swego uwielbienia skrajności, nie jest w tym miejscu jednoznaczny. Wygląda na to, że zasadniczą ideą jego kina jest nie tyle walka z chaosem o zaprowadzenie ładu czy z ładem o spowodowanie chaosu, ile humanistyczna różnorodność i szacunek dla każdej indywidualności, która ma odwagę sprzeciwić się z góry narzuconemu, konstytutywnemu charakterowi świata. Chaosowi *Pijanego anioła*, *Rashomonu*, *Idioty*, *Piętna śmierci*, *Siedmiu samurajów*, *Straży przybocznej* czy *Rudobrodego* są przeciwstawione konstruktywne czyny doktora Sanady, drwała, Watanabego, Kambeia, Sanjuro i doktora Niide, a także prostoduszny altruizm Kamedy. Zimnemu ładowi *Tronu we krwi* i *Złego śpiącego spokojnie* – destruktywne, napędzane namiętnościami (żądzą władzy i zemsty) działania Wahizu i Nishiego. Oba warianty postaci mają swoje racje, oba są u Kurosawy na równych prawach. Ich wysiłki niemal zawsze są zakodowane w narracji filmowej, w kolizji przeciwieństw, w walce o dominację jednej reguły komponowania kadru nad drugą. W pierwszym wariantcie ujęcia statyczne, symetryczne, o triadycznym układzie pojawiają się stosunkowo rzadko, w zestawieniu z kadrami asymetrycznymi, o otwartej kompozycji, gęstymi od obiektów i ruchu. Owe statyczne ujęcia pełnią tę samą rolę, co proste, chwytliwe tematy melodyczne, które w symfoniach Mahlera wyłaniają się niespodzianie z gąszczu skomplikowanych harmonii i dysonansów: przywracają na chwilę poczucie klarowności i ładu, a w kontekście fabuły i filozofii tych filmów symbolizują pojedyncze

tryumfy wartości, o które walczą bohaterowie; są zrywami buntu formy przeciw samej sobie. W filmach takich, jak *Tron we krwi*, *Zły śpi spokojnie* czy *Ran*, sytuacja jest odwrotna: dominująca statyczność jest od czasu do czasu „sabotowana” nagłymi zaburzeniami rytmu, eksplozjami dynamiki i innymi symptomami chaosu.

Kurosawa lubi organizować ujęcia w taki sposób, aby się zdawało, że pękają pod naporem własnej zawartości; ciśnienie wewnątrz kadru jest wówczas tak duże, że widz w napięciu wyczekuje kolejnego cięcia. Dzięki użyciu teleobiektywu powstaje złudzenie bliskości, niemal fizycznej dotykalności świata przedstawionego. Celem owego „wychodzenia obrazu poza kadr”, w stronę widza, jest nie tylko intensywność doznania estetycznego, ale przede wszystkim rzadko spotykana wyrazistość opisu, zarówno behawioralnego, jak i psychologicznego. Skrajne zapełnienie przestrzeni ekranu pozwala bowiem równocześnie uchwycić gesty i mimikę wszystkich postaci biorących udział w danej scenie, bez konieczności rozbijania jej na zbliżenia poszczególnych osób. Umieszczanie dominanty kompozycyjnej (postaci z punktu widzenia dramaturgii najważniejszej dla danej sceny) poza centrum kadru oraz stosowanie teleobiektywu, który skraca odległość perspektywiczną między postaciami (optycznie je do siebie „przybliża”), powoduje, że wszystkie postacie, niezależnie od tego, jaki obszar kadru zajmują i jaką pełnią rolę, są równie ważne, świadkowie sceny stają się tak samo istotni – jeśli nie istotniejsi – jak jej główni uczestnicy.

Tom Milne zauważył, że w scenach dialogowych w filmach Kurosawy najważniejszy jest świadek, owa *osoba trzecia, znajdująca się z boku, zauroczona wagą, łowionych słów, poddana wrażeniom trudnym do sprecyzowania*³⁷. Świadek pełni rolę dyspozytora spojrzenia, jest w świecie ekranowym kimś w rodzaju ambasadora widowni. Przez wciągnięcie w identyfikację ze świadkiem Kurosawa jednocześnie wciąga widza do świata przedstawionego.

Wszystkie te zabiegi powodują u widza wrażenie fizycznego przeżycia tego, co dzieje się na ekranie. Do Kurosawy w szczególny sposób pasuje powiedzenie Irzykowskiego o filmie jako widzialności obcowania człowieka z materią³⁸. Postacie, gdy rozmawiają, wręcz ocierają się o siebie, walczą o miejsce w kadrze; gdy walczą, dyszą z wysiłku, niszczą dekoracje, zmagają się z wichurą i deszczem, tarzają w błocie, rozlanej farbie, tumanach kurzu. Pogoda wpływa na fizyczność świata przedstawionego: wiatr przemieszcza liście, targa włosami i ubraniami postaci; deszcz zmienia glebę w potarganą, brudną błotnistą breję. Kurosawa jest duchowym potomkiem romantyków zarówno w owym celebrowaniu potęgi natury, jak i w swej filozofii czynu i bohaterstwa. Jest to jednak romantyzm dwudziestowieczny, skażony materializmem i egzystencjalizmem. To romantyzm w świecie bez Boga. Mistycyzm natury i śmierci, tak olśniewająco uchwycony w *Harfie birmańskiej* (1956) Ichikawy i późnych filmach Mizoguchiego, u Kurosawy zostaje zastąpiony przez biologizm, fizyczność i behawioryzm. Bohaterstwo bywa podszyte pragmatyzmem i zwykłą, potrzebną materialną sceny walk to obrazy realnego wysiłku, bólu i grozy, którym nigdy nie towarzyszy patos. Operując jednak skrajnościami, napinając rzeczywistość do granic, Kurosawa daje możliwość doświadczenia romantyzmu na miarę cynicznego XX wieku. Szeroki oddech jego dzieł, skłonność do dysonansu i wybujałe bogactwo powołań do życia form przywodzi na myśl język muzyczny Wagnera i Mahlera.

U Kurosawy jest on zbudowany nie z abstrakcyjnych dźwięków czy słów, lecz ze sfotografowanego i zorganizowanego materialnego konkretności. Rzeczywistość staje się budulcem romantycznego idiomu.

PIOTR SAWICKI

- ¹ A. Kurosawa, *Something Like Autobiography*, Nowy Jork 1983, s. 74.
- ² Tamże, s. 74-75.
- ³ Zob. P. Bureau, *Que et le metal*, „Cinéma 66” 1966, nr 107. Cyt. za: A. Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970, s. 90.
- ⁴ Por. *My Life In Cinema*, wywiad z Kurosawą przeprowadzony przez Nagisę Oshimę w roku 1993, dostępny w wydaniu DVD *Siedmiu samurajów*, Criterion 2007.
- ⁵ D. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkley and Los Angeles 1996, s. 238.
- ⁶ O dążeniu Kurosawy do uwolnienia się od narodowych konwencji teatralnych może świadczyć fakt, że niechętnie zapraszał na plan aktorów doświadczonych rolami u reżyserów kina przedwojennego. Wolał wykonawców młodych i elastycznych, gdyż mógł im wpoić swoje własne rozumienie aktorstwa. Wielu zaczynało u niego z pozycji niedoświadczonych amatorów, nie wyłączając samego Toshiro Mifune. Natomiast pierwszą damę japońskiego kina, mużę Kenji Mizoguchiego, Kinuyo Tanakę, zaprosił na plan tylko jeden raz, do epizodycznej roli matki Yasumoto w *Rudobrodym*.
- ⁷ R. Benayoun, *Odnaleziony horyzont*, tłum. B. Gołonkiewicz, „Film na świecie” 2-3/1978, s. 204.
- ⁸ Por. P. Cowie, *Seven Rode Together*, w broszurze dołączonej do wydania DVD *Siedmiu samurajów*, Criterion 2007, s. 13.
- ⁹ Tamże, s. 14.
- ¹⁰ Por. D. Richie, dz. cyt., s. 242.
- ¹¹ S. Prince, *The Warrior's Camera*, New Jersey 1999, s. 45.
- ¹² Por. A. Tarkowski, *Czas utrwalony*, tłum. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2007, s. 127.
- ¹³ S. Rieger, *Glen Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 2007, s. 78.
- ¹⁴ S. Prince, dz. cyt., s. XVIII.
- ¹⁵ Kyoko Hirano, *Making Films for All the People: An Interview with Akira Kurosawa*, w: „Cineaste”, t. 14, nr 4/1986, s. 23
- ¹⁶ Por. D. Richie, dz. cyt., s. 147-150.
- ¹⁷ Tamże, s. 112.
- ¹⁸ A. Kurosawa, dz. cyt., s. 8.
- ¹⁹ Tamże, s. 13.
- ²⁰ Tamże, s. 87.
- ²¹ Tamże, s. 85.
- ²² Tamże, s. 52-54.
- ²³ G. Królikiewicz, *Góra stoi. Próba analizy filmu „Sobowtór”*, Łódź 1995, s. 119.
- ²⁴ A. Kurosawa, dz. cyt., s. 53.
- ²⁵ Por. B. Pociąg, *Idea, dźwięk, forma*, Kraków 1972, s. 86.
- ²⁶ A. Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970, s. 19.
- ²⁷ A. Kurosawa, dz. cyt., s. XI.
- ²⁸ Por. tamże, s. 14.
- ²⁹ Andrzej Wajda wielokrotnie przytaczał anegdotę związaną z rozmową, jaką przeprowadził z Kurosawą w jego domu w Tokio. Zapytany, skąd tak dobrze zna kulturę europejską, japoński reżyser miał odpowiedzieć: *Ale pan wie, że ja skończyłem gimnazjum*.
- ³⁰ Zob. A. Kurosawa, dz. cyt., s. 75.
- ³¹ Tamże, s. 88.
- ³² Zob. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino – wehikuł magiczny. Podróż druga, 1950-1959*, Kraków 1987, s. 154.
- ³³ Por. J. Guze, *Balet*, „Film” 1968, nr 23, s. 4.
- ³⁴ S. Prince, dz. cyt., s. 18.
- ³⁵ A. Kurosawa, dz. cyt., s. 195.
- ³⁶ Roletka powróciła do łask pod koniec lat siedemdziesiątych, gdy zainspirowany Kurosawą George Lucas zrobił z niej użytek w *Gwiezdnych wojnach*.
- ³⁷ Zob. A. Garbicz, J. Klinowski, dz. cyt., s. 56.
- ³⁸ Zob. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1924.