

Japońskie duchy

ANETA PIERZCHAŁA

Jednym z najpopularniejszych japońskich filmów grozy jest *Kwaidan*, czyli *opowieści niesamowite* (*Kaidan*) w reżyserii Masaki Kobayashiego z 1964 roku. Film nakręcono na podstawie prozy Lafcadio Hearna (1850-1904), amerykańskiego pisarza pochodzenia irlandzkiego, który od 1890 roku mieszkał w Japonii i był tam znany jako Yakumo Koizumi. Pisarz umierał jako japoński „pisarz narodowy”. *Kwaidan* to historie o duchach, zjawach i upiorach. Opowieści niesamowite Hearna są inspirowane japońskimi legendami, buddyjską wiarą w reinkarnację i karmę, pojawiają się w nich obrazy zaczerpnięte z mitologii shinto, japońskiej „religii natury”.

Idea reinkarnacji istniała w Indiach jeszcze przed narodzinami Buddy. W buddyzmie nie operuje się pojęciem duszy (bo nic nie ma stałych cech), a pojęcie reinkarnacji jest związane z pojęciem karmana (czynu nacechowanego etycznie). Ponieważ osobowość człowieka według nauki buddyjskiej nie stanowi trwałej całości, lecz jest zmiennym potokiem np. doznań zmysłowych, świadomości – „ja” jest tylko hipostazą. Odrodzenie się w buddyzmie jest więc nową konfiguracją dharm, tzn. podstawowych elementów manifestujących się w potoku świadomości. Zakończenie łańcucha wcieleń to osiągnięcie Nirwany. Na marginesie warto dodać, że pogląd mówiący o wędrówce duszy znany był także na Zachodzie (pojawił się pod wpływem religii Indii i Egiptu) i rozpowszechniał się do ok. VI wieku, kiedy to uznano go za niezgodny z doktryną chrześcijańską. Koncepcja „wędrówki dusz” była obecna w wierzeniach orfickich (związana z wiarą w oczyszczenie duszy w kolejnych egzystencjach), a także u pitagorejczyków, Platona i neoplatoników, za pośrednictwem których przeniknęła do chrześcijaństwa. Termin „reinkarnacja” bywa również zastępowany pojęciem transmigracji lub metempsychozy (odrodzenie się np. w ciele roślinnym, zwierzęcym, jako demon). Warto jednak zaznaczyć, że greckie poglądy na temat metempsychozy (jak twierdzi Herodot – przeniesione z Egiptu) wiążą się z wiarą w nieśmiertelność duszy ludzkiej (dusza przechodzi przez kolejne ciała zwierząt, po czym znów wstępuje w ciało ludzkie), w buddyzmie zaś nie wierzy się w istnienie pierwiastka, elementu stałego i wiecznego – buddyzm milczy na temat duszy. Tymczasem w kulturze Zachodu, której podstawę ufundował antyk i chrześcijaństwo, duszę często identyfikuje się z duchem i rozumie jako „istotę wieczną”.

Według buddyjskich nauk im silniejsze uczucia, pożądania, tym silniejsza jest więź zmarłego ze światem (i tym dalej jest on od Oświecenia i Nirwany). Umarli w opowieściach Kobayashiego Igną na powrót do swoich domów i bliskich. Nie chcą odejść albo nie rozumieją, że umarli. Pragną narodzić się na nowo. *Nazywam się O-Tei, a ty panie, jesteś Nagao Chosei z Echigo, mój przyrzeczony małżonek. Siedemnaście lat temu umarłam w Niigata, a ty uczyniłeś wówczas pisem-*

ne przyrzeczenie, że poślubisz mnie, gdybym kiedykolwiek powróciła na ten świat jako kobieta – opatrzyłeś je pieczęcią i umieściłeś w swym butsudan obok tabliczki z moim imieniem. Przeto wróciłam.... – czytamy w opowiadaniu *O O-Tei* ¹.

Umarli wzywają do siebie żywych, aby w ich obecności powtórzyć (odtworzyć?) swój ból, miłość itp., a więc niejako istnieć, żyć. W jednym z opowiadań Hearn, które sfilmował w *Opowieściach...* Kobayashi, niewidomy mistrz gry na biwie zostaje zwabiony na cmentarz przez zmarłych. Zginęli oni tragicznie w czasie okrutnej waśni rodów (*Od siedmiuset lat morze i wybrzeże są nawiedzone...* – czytamy – *widuje się kraby z ludzkimi twarzami* ²). Wszyscy z rodu Heike – rodzina cesarska, kilkuletni cesarz, dworska służba i wojownicy utonęli kilkadziesiąt lat temu w morzu (rzucając się w fale). Ślepy muzyk nie wie, że akompaniuje recytacji historii rodu Heike na życzenie zmarłych. Wszyscy słuchacze wydali jeden przeciągły, dreszczem przejmujący okrzyk rozpacz, po czym łkali i zawodzili tak donośnie i niepohamowanie, że przeraziła go gwałtowność żalu, którego był przyczyną ³. Żal, rozpacz, tęsknota – te intensywne uczucia podporządkowują sobie przestrzeń i czas, paradoksalnie ich siła unieruchamia zmarłych jak w piekle, czyni martwymi (niezdolnymi do ruchu w kierunku przejścia, duchowej przemiany).

Wszystko, co zdawało się ciebie otaczać, było iluzją – z wyjątkiem wezwania zmarłych. Postuchawszy ich raz, oddałeś się w ich moc. Jeśli zaś po tym, co się zdarzyło, znowu pójdziesz za wezwaniem, rozerwą cię na strzępy ⁴.

Zło i cierpienie (zgodnie z buddyjską nauką) płyną tu z jednego źródła – z niezwykłej kondensacji uczuć, której doświadczyli umierający w chwili śmierci.

Trzeba wam wiedzieć, że powszechnie wierzy się, iż ostatnia wola lub obietnica człowieka, który umiera w gniewie lub w gniewie popełnia samobójstwo, posiada moc nadprzyrodzoną ⁵.

W późniejszych baśniowych, inspirowanych m.in. folklorem japońskim, ale i przesiąkniętych buddyzmem *Snach* Akiry Kurosawy jedną z najbardziej poruszających opowieści jest historia żołnierzy, którzy stawiają się przed swoim dowódcą – nie wiedzą, nie chcą wiedzieć, że zginęli w bitwie. Odchodzą dopiero na jego prośbę i rozkaz.

Z buddyzmem jest też związana wiara w demony, głodne duchy, istoty, które z powodu swej złej karmy rodzą się na innych „piętrach rzeczywistości” i atakują ludzi. W sfilmowanych przez Kobayashiego opowieściach Hearn słychać także echo szintoizmu, gdzie personifikuje się, animizuje np. siły natury, zjawiska przyrodnicze. W jednej z historii kobieta-śnieg oszczędza życie młodemu chłopcu, potem pojawia się pod postacią młodej dziewczyny i zostaje jego żoną. Podobny zabieg personifikacji burzy śnieżnej można odnaleźć w *Snach* Kurosawy. W innym znów śnie ścięte drzewa owocowe zamieniają się w tańczący pochód lalek.

Swego czasu twórcy filmu *Tron we krwi*, filmowej adaptacji *Makbeta* Szekspira, potykali się np. o „elementy fabularne” tekstu – bo, jak zaznaczał Kurosawa, *Japończycy zupełnie inaczej podchodzą do duchów i czarów* (w trakcie pracy nad scenariuszem pojawiły się pytania: jak rozwiązać scenę spotkania z wiedźmami albo scenę pojawienia się ducha Banka?). W tradycji japońskiej duchy są związane z konkretnymi osobami, które mszczą się zza grobu, a które wiąże ze światem siła dawnych namiętności – w zasadzie nie ma złych duchów istniejących bez tej emocjonalnej motywacji. Dlatego zapewne w *Tronie we krwi* element prowokacji, który uruchamiają w dramacie Szekspira wiedźmy, nie jest

obecny. W *Makbecie* Kurosawy czarownice (według Szekspira byty kalekie, kłoczne, ze śmietnika materii) zastępuje „stara kobieta z gór” nawiązująca swoją estetyką (stylizacja na antyczną Moirę) i wglądem w rzeczywistość (pełnym) do postaci antycznej wyroczni.

Jednym z popularniejszych ostatnio japońskich filmów grozy jest *The Ring* – *Krąg* w reżyserii Hideo Nakaty (1998), opowieść o „demonicznej” kasecie wideo. Ten, kto obejrzy obecny na niej krótki zapis – kilka lub kilkanaście prawie nieczytelnych obrazów – odbiera telefon z informacją: *Masz siedem dni* (życia przed sobą). Zapewne film ten szybciej skojarzy się zachodniemu widzowi z obrazami Davida Cronenberga i obsesyjnym motywem jego filmów – złośliwym demiurkiem – Maszyną. Jednak film Nakaty jest chyba głębiej związany z „kręgiem kultury” azjatyckiej niż na pierwszy rzut oka można by sądzić.

Już Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), jeden z najwybitniejszych pisarzy japońskich, którego wczesna twórczość – co ciekawe – bywa wiązana z *nurtem estetyzmu, satanizmu i dandyzmu europejskiego*⁶ jest autorem krótkiego tekstu *Szkaradne oblicze* opowiadającego o *bardzo dziwnym filmie*. Aktorka grająca w nim główną rolę nie przypomina sobie, aby była do tego filmu angażowana. Przypuszcza, że zmontowano go z fragmentów taśm. Chodzą słuchy, że ten, kto obejrzy film w pustej sali projekcyjnej czy kinowej, popada w szaleństwo. *Słyszałem o tym od technika montażowego, tego, co potem zwariował. (...) film, zwłaszcza oglądany późną nocą w samotności w pomieszczeniu, do którego nie dochodzą żadne głosy, wywołuje niesamowite wrażenie i budzi grozę*⁷. Wrażenie niesamowitości płynie z plastyczności filmowej wizji, która sprawia, że to, co utrwalone na taśmie filmowej, wydaje się realniejsze niż rzeczywistość, widz może odczuwać siebie jako *cień i złudzenie*.

W filmie zostaje opowiedziana historia trójkąta miłosnego. Oś fabularną stanowi wątek wielkiej i niespełnionej namiętności młodego żebraka do pięknej kurtyzany. Kobieta nie waha się zakochanego w niej biedaka podstępnie wykorzystać i odrzucić. Żebrak umiera samobójczą śmiercią, zapowiadając przy tym dziewczynie okrutną zemstę. Na jej kolanie pojawia się obrzydliwa narośl, która wkrótce przybiera rysy twarzy oszukanego żebraka. O ile aktorka grająca rolę pięknej kurtyzany jest powszechnie ceniona, podziwiana i popularna, o tyle nikt nie zna nazwiska aktora, który wcielił się w postać żebraka.

*Taśma wyraźnie kombinowana, więc ten mężczyzna musi się gdzieś odnaleźć, nie jest chyba duchem! – Jedno miejsce jednak wcale mi na montaż nie wygląda. Proszę popatrzeć. Ayame stawia opór żebrakowi i zamierza spoliczkować twarz na kolanie, a ta chwytając zębami środkowy palec jej prawej dłoni. Widać jak bohaterka usiłuje się oswobodzić i że ją boli. Nie można chyba takiej sceny uzyskać na drodze fotomontażu!*⁸

W *Ring* Koji Suzuki, popularnej japońskiej książce, według której Nakata nakręcił swój głośny film, dziewczynka-duch jako dziecko jest milczącym świad-

kiem bolesnych upokorzeń matki, konfrontuje się z agresją, którą ludzie z jej otoczenia reagują na obcość. Matka dziewczynki ma talent parapsychologiczny, ale jest uważana za oszustkę, dziewczynka (również wyjątkowo utalentowane medium) żyje z cielesnym „piętnem” – jest hermafrodytą. Nagromadzenie stygmatów obcości bohaterki, jednoznaczność jej związków uczuciowych z ludźmi sprawia, że powieściowy *Krąg* (operując uproszczeniem) nie przekracza poziomu „sztuki masowej”. W japońskich *Kręgach* (w książce Suzukiego i w filmie Nakaty) można jednak znaleźć elementy japońskich wierzeń obecne w filmie Kobayashiego, np. – buddyjskie myślenie o złu, które jest skutkiem silnych emocji, skoncentrowanego na sobie (np. na własnym bólu) „ja” (czyli piekła iluzji). Warstwa estetyczna filmu (szczególnie sekwencje, w których pojawia się duch) jest inspirowana klasycznym teatrem *nô* (np. czytelna jest w filmowym *Kręgu* stylizacja twarzy ducha na maskę kobiety-demon). W japońskim teatrze *nô* (inspirowanym buddyzmem) kategorie przeszłości i przyszłości, granice tego, co się wydarza, wydarzyło, czy będzie wydarzać, są „zamazane”, podobnie jak nieostre są granice między planami – duchów, żyjących bohaterów, komentatorów widowiska (chóru) i widownią. (Być może ten efekt pragnie osiągnąć Nakata, grając motywem „filmu w filmie”). Na scenie teatru *nô* toczy się bowiem opowieść o „innej przestrzeni”. Może właśnie wtedy ujawnia się iluzoryczny charakter „naszej” rzeczywistości (jedna z podstawowych obserwacji w buddyzmie). Choć sekwencje z duchem w *Kręgu* Nakaty nie nawiązują bezpośrednio do teatru *nô*, mamy tu do czynienia z zabiegiem znielowienia (akcji, gestu) i efektem ciśnienia, jakie wywołuje w teatrze *nô* stojący w bezruchu aktor. *Dzieje się coś podobnego do tego, co ma miejsce, gdy zakrywamy ręką wylot kurka, kiedy płynie woda: ciśnienie strumienia się zwiększa. Jeśli w sztuce ta figura zostanie wykonana równolegle do wznoszenia melodii, to wyraża wzrost napięcia lub egzaltację, gwałtowne pobudzenie bohatera*⁹.

Bohaterka książki Koji Suzuki żyje z uczuciem nienawiści i z tym uczuciem umiera (już jako młoda kobieta). Jej „zła energia” konkretyzuje się w emitowanym (na ekranie telewizora) obrazie. Nakata, kręcąc *Ring*, zmienił nieco warstwę fabularną książki (np. demoniczną dziewczynę utopioną w studni reżyser uczynił dzieckiem), ale główny akcent, podobnie jak Suzuki, położył na ekspozycję uczuć bohaterki – przeżycie odrzucenia i nienawiści, pragnienie zemsty (to pragnienie jest tak silne, że zemsta nie ma już konkretnego adresata). Imię Sadako w Japonii kojarzy się jednak z imieniem dziewczynki, która przeżyła wybuch bomby atomowej i zmarła po kilku latach dramatycznej walki o życie. Postać filmowej Sadako jest więc zbudowana na napięciu między cierpiącym dzieckiem i pełną pasji, demoniczną kobietą. To „podwójne życie” ducha Sadako kreuje tajemnicę – skala złych uczuć bohaterki (i zła) ujawnia się dopiero w finale filmu.

W amerykańskiej wersji *Kręgu* (w reżyserii Gore’a Verbinskiego) zupełnie inaczej zinterpretowany został duch Sadako, inaczej postawiony i rozwiązany problem zła. Wprowadzono (eksploatowany w zachodnim filmie) typ bohatera, którego korzenie sięgają romantyzmu – „dziecka-aniola”, dziecka-profety (np. dziecko z *Króla Olch* Goethego ma dostęp do tajemnic bytu, widzi duchy, istoty



Kwaidan, czyli opowieści niesamowite, reż. Masaki Kobayashi (1964)

z innych piętér rzeczywistości, podobnie „widzą więcej” np. dzieci w *Niebie nad Berlinem* Wendersa). Twórcy *Lśnienia*, *Szóstego zmysłu*¹⁰ także wykorzystali ten typ bohatera dziecięcego. W amerykańskim *Kręgu* rolę „dziecka-aniola” spełnia synek jednej z głównych bohaterek, dziennikarki, która pragnie uciec przed klątwą. Fabuła filmu zostaje tak skonstruowana, że chłopiec jest pierwszoplanowym bohaterem, a jego obecność „przyzwyczajają” widza do określonej konwencji (bohatera). Kiedy pojawi się postać dziewczynki – Samary (japońskiej Sadako), widz nie oczekuje uruchomienia konwencji rodem z *Omen* i na tym zaskoczeniu budowane jest napięcie w filmie. „Dziecko-anioł” zostaje tu zderzone z „dzieckiem-diabłem” i ikonografią horroru „o opętaniu”. W ikonografii zła (w zachodnim horrorze) dominuje motyw zdeformowanej materii (echa dualizmu, manicheizmu?) – eksponuje się „piekielną” twarz, nienaturalne ciało, pojawia się również frenetyczny motyw krwawienia. Elementy tej ikonografii można znaleźć w amerykańskim *Ringu*. Zarówno w figurze „dziecka-diabła” jak i w figurze opętanego kryje się określona koncepcja zła – zło płynie spoza człowieka, jest odrębnym bytem. Ten typ myślenia o złu znać w amerykańskim *Kręgu*. Samara-Sadako pozostaje tu w innej relacji z rodzicami. Matka i ojciec to silni ludzie sukcesu, majątni, poważani w swojej społeczności, którym do szczęścia brakuje tylko dziecka. Z tajemniczej podróży przywożą córeczkę – jej pochodzenie osnute jest tajemnicą (rodzi się dzięki czarom?). Dziecko pozostaje jednak jakby poza zasięgiem wpływu miłości najbliższych. To demon, który nie podlega prawom natury – nie śpi, nie podlega kształtowaniu przez zewnętrzne i wewnętrzne doświadczenia. Natura „histerycznie” buntuje się przeciwko bliskości Samary – stado koni oszalałe ze strachu tonie w morzu. Obecność dziewczynki powoduje zniszczenie i śmierć. Samara jest wcielonym diabłem, sama nie cierpi, ale sprowadza cierpienie na innych.

W 2002 roku Nakata nakręcił *Dark Water* (na podstawie książki Koji Suzuki), opowieść o kobiecie, którą nawiedza duch utopionego dziecka. Bohaterka filmu ze swoją kilkuletnią córeczką zamieszkuje w obskurnym bloku – mrocznym i wilgotnym. Przestrzeń jest u Nakaty elementem znaczącym. Cień w tradycyjnej kosmogonii chińskiej to jeden z aspektów *jin*, żeńskiej zasady negatywnej, cień konotuje także pasywność, głębinę, wilgoć, gnicie i rozkład. Wilgoć w tradycji buddyjskiej jest związana z symboliką sfery uczuciowej – silne emocje „kleją” do świata, nie pozwalają zmarłemu odejść. Trzy lata później nową wersję *Dark Water* wyreżyserował w Ameryce Walter Salles (przy scenariuszu pracował również Nakata).

W filmach *Dark Water* i *Dark Water. Fatum* zmarłe dziecko wiąże ze światem siłą smutku, ciężar porzucenia. W filmie Nakaty jednak nie zostaje rozstrzygnięte, czy dziewczynka-duch nie jest wizualizacją emocji głównej bohaterki – młodej rozwódki, która jako dziecko czekała na zawsze spóźnioną (do przedszkola) matkę. W amerykańskiej wersji *Dark Water* ta subtelna gra podobieństw (doświadczeń uczuciowych i cierpień) między kobietą a zmarłym dzieckiem zostaje wyciszona na rzecz racjonalizacji pojawienia się ducha. (Brzmi to paradoksalnie, i z pewnego punktu widzenia jest działaniem absurdalnym). Bohaterka, młoda rozwódka ma widzenia, bo w dzieciństwie dręczyła ją matka – narkomanka i alkoholiczka. Dziewczynka (potem duch) topi się, bo jest samotnym dzieckiem – obłąkana matka nie interesuje się nią, porzuca ją ojciec, rosyjski emigrant, prymitywny i brutalny. W argumentację, dlaczego kobieta widzi ducha i dlaczego duch ukazuje się kobiecie, zostaje zaangażowana psychoanaliza – traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa, ekstremalne cierpienie wiąże ze sobą bohaterki. Natomiast argumentu, że duch nie jest jedynie projekcją wycieńczonej psychicznie rozwodem młodej kobiety, dostarcza dziecko-medium, czyli córeczka bohaterki (wariant „dziecka-aniola”). Ale im bardziej reżyser odwołuje się do racji, próbuje wyjaśniać coś, co z zasady nie podlega rozumowi, tym trudniej o to, co osiąga Nakata – współczucie i wzruszenie.

ANETA PIERZCHAŁA

¹ L. Hearn, *Kwaidan. Opowieści niezwykle*, tłum. J.A. Rzewuski, Łódź 1984, s. 31.

² Tamże, s. 5.

³ Tamże, s. 11.

⁴ Tamże, s. 17.

⁵ Tamże, s. 47.

⁶ B. Yonekawa, w: Noty o autorach, *Ballada o Narayamie. Opowieści niesamowite z prozy japońskiej*, tłum. B. Yonekawa, Warszawa 1986, s. 373.

⁷ J. Tanizaki, *Szkaradne oblicze*, w: *Ballada o Narayamie*, dz. cyt., s. 143.

⁸ Tamże, s. 144-145.

⁹ J. Rodowicz, w: *Aktor doskonały. Traktaty Zeami o sztuce nō*, s. 39.

¹⁰ Autorem scenariusza i reżyserem *Szóstego zmysłu* jest twórca pochodzenia hinduskiego – Manoj Noght Shyamalan. W filmie uderza wschodni sposób myślenia o duchach, jako tych, którzy związani ze światem silnymi uczuciami, nie chcą przyjąć, że zmarli.