

Czy mistrz walki może być artystą?

Refleksje o Ame Agarū Takashi Koizumi

ANETA PIERZCHAŁA

(...) japoński malarz Hokusai, który najwyższe mistrzostwo osiągnął około dziewięćdziesiątego roku życia, powiedział tylko tyle: „Teraz wreszcie uczyć się z wolna, jak należy pociągając kreskę”.

H. Broch

Walka jest zawsze sprawą etycznie podejrzaną, a aura śmierci, która towarzyszy wojownikowi, w jakiś sposób narusza ideę piękna – wiąże się z destrukcją, zniszczeniem, okrucieństwem, brutalną siłą fizyczną. Ale nie tylko z tych względów możemy czuć opór przeciwko uznaniu, że wojownik bywa artystą. Każdy mistrz walki miał kiedyś jakiegoś mistrza, a status ucznia zakłada podporządkowanie, przełknięcie własnej niedoskonałości. Czy zachodni artysta XIX, XX-wieczny ścierpiałby taki policzek wymierzony własnej indywidualności, niezależności? Poza tym na Zachodzie dzieło kojarzy się z natchnieniem, talentem, głosem Boga – a nie zmuśnym ćwiczeniem. Tymczasem np. w Japonii sztuka to przede wszystkim wysiłek, rzemieślnicza sprawność – dopiero na ich gruncie wyrasta to, co doskonałe, np. mistrz kaligrafii latami ćwiczy kreskę, sztuka aktorska jest przekazywana z pokolenia na pokolenie – znane w Japonii rody uprawiające sztukę *nō* czy kabuki przez wieki udoskonalają warsztat. Podobnie czynią malarz czy poeta. A także mistrz walki, ponieważ *ciało, które mamy, jest materialem odpowiadającym płótnu malarza, rzeźbiarskiemu drewnu czy kamieniowi albo glinie, skrzypcom czy fletowi muzyka, strunom głosowym śpiewaka. Wszystko zaś, co należy do ciała, jak myśli, uczucia, zmysły – wszystko, co stanowi o indywidualności i osobowości – jest zarówno materialem, jak i narzędziem, w którym i za pomocą którego jednostka przekształca swój twórczy geniusz w kreowanie (...) faktycznie w samo życie*¹.

Tradycja ćwiczeń ma silny kontekst religijny. Wiąże się z zen, gdzie jedną z najważniejszych kategorii jest pojęcie *muga* (nie-ja), które można rozumieć jako ekstazę pozbawioną poczucia, że „ja coś robię” (znika podział na przedmiot i podmiot) i oznacza dojsze do takiego stanu w działaniu, który cechuje absolutny brak wysiłku. Malarz, poeta i wojownik w podobny sposób ćwiczą, aby osiągnąć *muga* (słynny japoński malarz całe życie poświęcił malowaniu pędów bambusa). To stan, w którym nie ma miejsca na wahanie: *Idąc, po prostu idź. Siedząc, po prostu siedź. Przede wszystkim nie wahaj się*² – mówi popularne powiedzenie zen. Bo kiedy budzi się świadomość, wola rozdziela się na dwoje: (...) aktora i obserwatora.

Konflikt jest nieunikniony, ponieważ (ja-) aktor chce być wolny od ograniczeń (ja-) obserwatora. Podczas oświecenia uczeń odkrywa, że nie istnieje ani (ja-) obserwator, ani „dusza jako niezależna lub niepoznawalna jakość”³ – twierdzi Daisetz Teitaro Suzuki.

Kiedy dualizm podmiotu i przedmiotu zostanie usunięty, nie pozostaje nic prócz celu oraz czynu, który służy jego osiągnięciu. Malarz staje się kwiatem i maluje kwiat? Kiedy jego nieświadomość szczerze i prawdziwie utożsamia się z kosmiczną nieświadomością, kreacja artysty jest autentyczna. On rzeczywiście coś tworzy, jego dzieło nie jest kopią niczego; istnieje swoim własnym prawem. *Maluje kwiat, który – jeżeli rozkwita z jego nieświadomości – jest nowym kwiatem, a nie imitacją natury*⁴. Co ciekawe – jak rozumiem – owo utożsamienie nie może być rozumiane jako analityczna koncentracja na przedmiocie albo medytacja⁵, bo umysł „przebywa” tam, gdzie nic nie jest stałe, tzn. nie przebywa w żadnym określonym miejscu.

*Jeśli skupisz swój umysł
na poruszeniach ciała przeciwnika,
twój umysł zaprzętną jego ruchy.
Jeśli skupisz umysł na mieczu przeciwnika,
zaprzętnie cię jego miecz.
Jeśli skupisz umysł na tym,
by zadać przeciwnikowi cios,
twój umysł zaprzętnie oczekiwanie
na ten cios. Jeśli skupisz się
na własnym mieczu, umysł zaprzętnie
twój własny miecz. Jeśli skupisz się
na tym, by uniknąć ciosu przeciwnika,
twój umysł zaprzętnie pragnienie,
by uniknąć uderzenia. Jeśli skupisz się
na postawie przeciwnika,
twój umysł zaprzętnie jego postawa.
Krótko mówiąc, nie należy skupiać
umysłu na czynikółwiek⁶.*

Dochodzenie do *muga* zakłada – paradoksalnie w naszym odczuciu – zarówno doskonalenie siebie, jak i pracę nad usunięciem własnego „ja”, albo raczej odkrywanie, że owo „ja” po prostu nie istnieje, jest iluzją. Wiele przy okazji zen napisano o indywidualizmie wpisanym w kontekst tej myśli, siłę przekształcania samego siebie, która płynie z wnętrza człowieka, o tzw. *jiriki*. Należy jednak brać pod uwagę, że zachodni punkt widzenia, który pielęgnuje indywidualizm, niepowtarzalność osoby – zazwyczaj nie rozumie koncepcji „ja”, które nie ma prawdziwego bytu, jest złudą i źródłem cierpień. O tym właśnie zapominają ci zachodni zwolennicy zen, którzy interpretują tę szkołę buddyzmu jedynie jako szkołę rozbudowanych „technik duchowych” dających nieograniczone możliwości kształtowania, doskonalenia siebie. Często my, ludzie Zachodu, nie widzimy w zen aspektu pracy nad rozpoznawaniem, że „ja” jest fatamorganą, kulą u nogi, którą pielęgnujemy, dla której żyjemy w kłamstwie, zawsze uwikłani w chęć

władzy nad światem i innymi ludźmi. Poświęcamy życie iluzorycznej walce o budowanie znaczenia tego „ja” – podkreśla się w buddyzmie. Tymczasem francuski filozof François Revel w rozmowie z synem, buddyjskim mnichem, współpracownikiem Dalajlamy, prezentuje Zachód i zachodnią koncepcję artysty tymi słowami: *...twórcza oryginalność bierze się z faktu, że jego [artysty] „ja” jest unikalne, jedyne w swoim rodzaju, nieporównywalne z resztą, a przez to zdolne do wniesienia w literaturę, sztukę czy muzykę czegoś nowego, czegoś, czego nie wymyśliłby nikt inny*⁷.

W zen nie ma niczego, co można by osiąść. A więc artystą⁸ – mistrzem walki, malarzem czy poetą – nie jest ten, kto posiada coś wyjątkowego (wyjątkową, niepowtarzalną osobowość), ale ten, kto wyrzeka się wszelkiego posiadania. W tym sensie popularne na Zachodzie filmy o „mistrzach walki ze Wschodu” (produkowane zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie) są fałszowaniem myśli, która stoi u podstaw wielu wschodnich sztuk walki. Bo kulturę masową fascynuje raczej fantastyczna sprawność fizyczna, która pozwala niemal fruwać (panować nad przestrzenią, ciałem), skuteczność działania owych „mistrzów”. Kino jest zafascynowane raczej fenomenem władzy niż rezygnacji. Mistrzowie walki w rodzaju Bruce’a Lee – to władcy, nie artyści. *Wyścigi albo walka nie są dla najszybszego lub najbardziej zręcznego, lecz dla tego, którego umysł jest czysty i w którym nie ma „ja”*⁹.

Wracając do fenomenu „działania bez wahania” i stanu *muga*. Wspomniane filmy mają bardzo luźny związek z myślą Wschodu np. zen czy tao. Eksponowane jest to, co widowiskowe, a często to, co ezoteryczne. Szczególnie atrakcyjnie, jako źródło powierzchownych, estetycznych inspiracji, prezentuje się taoizm. Przypomnijmy: w tao (tak jak w zen) człowiek przestaje być podmiotem, który kontroluje i narzuca światu swoją wolę. Człowiek tao jest nieświadomy, ale aktywny, bo nie ma podziału na „ja” i „świat”, może przenikać wszystko, jest niedotykalny i nietykalny. Może chodzić po wodzie i wejść w „pole śmierci”. Nie sędzę jednak, aby kultura masowa rozumiała, jakie konsekwencje filozoficzne ma utrata „ja”, za to z upodobaniem śledzi wirtuozerskie walki, w których walczący zdają się unosić w powietrzu czy chodzą po ścianach (przykładem *Przyciążony tygrys, ukryty smok* w reż. Anga Lee). Zresztą marzenie o nieskrępowanym locie, przekroczeniu praw natury, chociażby banalnej siły ciężenia – to utrwalone w zbiorowej wyobraźni fantazje o władzy nad ciałem, ale także pośrednio – przestrzenią i czasem, tęsknota za anielstwem. Marzenie tego rodzaju to sposób na przecięcie śmierci albo raczej rodzaj pięknego zapatrzenia, zapomnienia o własnej śmiertelności. Taki lot można odnaleźć w wielu masowych produkcjach filmowych. Także w *Matrixie* – gdzie bohaterowie nie znajdują w przestrzeni przeszkód, których nie mogliby pokonać, a ruch ich przywodzi na myśl taniec, rodzaj baletu. Co ciekawe, jeszcze w *Matrixie* potrzebowaliśmy jakiejś racjonalizacji dla tej cielesnej ekwilibrystyki – usprawiedliwienie stanowiła przestrzeń wirtualna. W chińskim czy japońskim filmie nie potrzebujemy argumentów na to, że taki nieskrępowany niczym ruch jest możliwy – sam Wschód, utożsamiany chętnie na Zachodzie z tym, co duchowe i wzniosłe (i cudami) – usprawiedliwia wszystko – to skarbiec „technik duchowych”, „sztuk walki”, „człowieka tao”, dla którego chodzenie po wodzie to drobiazg.

Jeszcze raz podkreślmy, że myśl zawsze można zredukować do pozy, estetycznej maski. Współcześnie (co widać szczególnie w kinie) wszystko jest na

sprzedaż, wyprzedaje się w atrakcyjnym opakowaniu np. agresywną walkę o władzę albo zemstę jako „filozofię Wschodu”.

I tak stan *muga*, w którym „ja, które obserwuje” jest całkowicie usunięte, jest co prawda zdefiniowany (konotacje tego pojęcia są czytelne), ale może zostać fałszywie sprowadzony do fenomenalnej sprawności fizycznej, przejawu. Co więcej – nie podlega weryfikacji, kiedy jest autentyczny, a kiedy pozostaje jedynie atrapą wyzwolenia z własnego „ja”. Bo czy Ruth Benedict ma słuszność, czy się myli, kiedy w swojej antropologicznej pracy na temat kultury japońskiej pisze: *Pilot bombowca zbliżając się do celu czuje „pot muga”, zanim rzuci bomby. „To nie on to robi”. W jego świadomości nie ma już ja-observatora*¹⁰. Benedict uważa, że trening *muga* to świadectwo na to, jak wielki ciężar uczynili Japończycy z samokontroli. Ale czy pilot bombowca zrzuciłby bombę, gdyby był oświecony, czy *pot muga* rzeczywiście jest przejawem wyjścia poza dualizm podmiotu – przedmiotu poznania?

Być może interpretując *muga* w oderwaniu od sfery etycznej, Benedict wpisuje się w typowo zachodnie odczytanie buddyzmu zen, któremu częstokroć stawiano zarzut nihilistycznego wyjścia poza dobro i zło. W zen zaś (tak jak w taoizmie) krytyka dotyka samego różnicującego umysłu ludzkiego – podział na dobro i zło jest efektem tego różnicowania, jawnego znaku degeneracji człowieka (także w sensie moralnym). Stan oświecenia to „moment”, w którym nie ma potrzeby rozróżniania dobra i zła, zostaje przekroczony wszelki dualizm.

W rzeczywistości buddyzm jest głęboko wyczulony na kwestie etyczne. Prawdopodobnie dlatego właśnie artysta na Wschodzie jest nie tyle „oryginalną osobowością”, ile człowiekiem na drodze duchowego samodoskonalenia i – co zabrzmi paradoksalnie wobec hasła „poza dobrem i złem” (przypisywanego zen) – sztuka (piękno) jest głęboko związana z dobrem. Jeszcze kilkaset lat temu w Japonii mnisi traktowali pisanie wierszy jak medytację, poezja była rodzajem ćwiczeń duchowych. Natomiast *duch rycerski winien łączyć się z prawdziwym kunsztem artysty*¹¹. Nie istniał wyraźny podział na rodzaje sztuk pięknych – np. termin *kata* oznacza pozycje, ruch ciała w teatrze i w sztukach walki. Znaczące, że w sztuce japońskiej nie ma też wyraźnego oddzielenia użytkowości, od „piękna dla piękna”. Tak samo piękne były wiersze, cudownie ozdobne, malowane parawany, jak czajniczki, pałeczki czy inne przedmioty codziennego użytku – pozostawały rezultatem praktyk duchowych. Tradycja myślenia o sztuce w kontekście etycznym (duchowym) jest także obcna w japońskiej kinematografii. Przykładem takiej twórczości są filmy Ozu, nazywanego „najbardziej japońskim reżyserem” Japonii, ale także dzieła „najbardziej zachodniego reżysera Japonii” – Kurosawy. Zafascynowany sztuką związaną z zen, mawiał o kamiennym ogrodzie w świątyni Ryōanji: *za każdym razem, kiedy tu przychodzę, powraca myśl, że nie ma nigdzie na świecie drugiego takiego ogrodu. Cały ogród stanowi układ kamieni na piasku, ale właśnie ta niezwykła prostota i oszczędność środków wyraża niczym niezmqcone duchowe piękno*¹². Dążenie do rozwoju duchowego i dążenie do dobra mogą być w twórczości Kurosawy rozumiane synonimicznie. Prawdopodobnie dlatego dydaktyzm pozostaje słabością jego niektórych filmów. Bo artysta według Kurosawy to często cierpliwy nauczyciel.



Ame Agaru, reż. Takashi Koizumi (1999)



A wracając do pytania postawionego wcześniej – czy wojownik może być artystą? Odpowiedź nie zależy od sprawności w posługiwaniu się mieczem, ale rozpoznania „dlaczego walczę?” Czyń to dla dobra innych, aby oszczędzić im cierpienia (patrz: *Siedmiu samurajów*), czy dla samego siebie, aby wzmocnić swoje „ja”, z próżności i pychy? Odpowiedź – w niektórych przypadkach – prowadzi do odłożenia miecza na zawsze. Tak jak milkli niegdyś na zawsze niektórzy japońscy mnisi-poeci. Może prawdziwie oświeceni milczą? Czy przestają wtedy być artystami?

Ame Agarū – Po deszczu

Ame Agarū jest reklamowany jako ostatni film japońskiego cesarza kina – dzieło Akiry Kurosawy. W rzeczywistości Kurosawa pozostaje autorem scenariusza, a film wyreżyserował jego długoletni współpracownik – Takashi Koizumi. Koizumi (związany z Kurosawą od 1970 roku) był asystentem Kurosawy m.in. w *Sobowóturze*, *Snach* i *Sierpniowej rapsodii*. Koizumi podkreśla, że „*Ame Agarū*” nie jest hybrydą, w której mieszają się życzenia zmarłego i wybory żyjącego, bo jego pracą kierowała przede wszystkim *chęć służenia mistrzowi*. Nie ma sensu jednak dociekać, w jakim stopniu wierność scenariuszowi została dochowana, a w jakim jest ona w ogóle możliwa. To, co w filmie jest ze stylu Kurosawy można oczywiście odnotować, można także tropić związki ideowe *Ame Agarū* z innymi filmami mistrza (albo ich brak). Wszystko to jednak będzie stanowić margines naszych rozważań.

Bohaterem *Ame Agarū* jest samuraj (w tym przypadku samuraj bez pana – *rōnin*). Można by oczywiście zapytać, dlaczego współczesne kino japońskie czuje się w obowiązku wracać do zamierzchłych czasów – czy nie jest to już przypadkiem wyprzedaż „japońszczyzny”? Może widzowie na zachodnich festiwalach chcą oglądać walki na miecze, wykwintne stroje, osnute mgłą pejzaże, których nie dewastuje sieć kabli i fabrycznych kominów? A za bohatera chcą mieć samuraja – artystę, który jest w stanie przeczuć i uprzedzić uderzenia przeciwnika (tacy są bohaterowie *Siedmiu samurajów*, ale i *rōnin* z *Ame Agarū*), co jest charakterystyczne dla tych, którzy osiągnęli stan *muga*. Z drugiej strony jednak należy pamiętać, że film historyczny tradycyjnie jest związany z kinematografią japońską. Dla Kurosawy opowieści o samurajach stanowiły pretekst do podjęcia problemów uniwersalnych.

Religijna i filozoficzna tradycja Japonii to nie tylko buddyzm, ale shintoizm (skąd płynie japońskie umiłowanie przyrody) i konfucjanizm. Ich wpływy można odnaleźć w japońskim kodeksie wojownika – *bushidō* (drodze samuraja). Etyka Konfucjusza uznawała za pierwszy, podstawowy obowiązek posłuszeństwo wobec rodziców (w Chinach), ale w Japonii akcentowano powinności wobec panującego. *Czystość obyczajów; poczucie obowiązku, duch poświęcenia były wynoszone na niedosiężny piedestał. Japończyka uczono poświęcać wszystko dla cesarza, pana czy prawa zwyczajowego*¹³ – pisze Aleksander Śpiewakowski. Jego zdaniem konfucjanizm, podkreślający wagę i nienaruszalność hierarchicznych zależności w społeczeństwie, przyczynił się do tego, że w środowisku samurajów i w ich ideologii zrodziła się pogarda dla pracy produkcyjnej, zwłaszcza pracy

chłopów. Dlatego samuraja charakteryzuje często obojętność wobec biedaków, a bezgraniczne oddanie panu, za którego nie waha się oddać życia. Samuraj bez pana albo taki, który wciąż zmienia miejsce służby, nie jest więc godny zaufania. Może być postrzegany jako ten, kto podważa zasadę lojalności – niezwykle istotną w systemie feudalnym. A taki właśnie wojownik – *rōnin* jest bohaterem filmu *Ame Agarū*. Dla japońskiego widza punkt wyjścia jego historii (informacja, że jest on „bezrobotny” i nigdzie nie może zagrześć miejsca) może świadczyć na jego niekorzyść, podczas gdy zachodni widz być może uzna tę sytuację za mało znaczącą, potraktuje ją nawet za konsekwencję wolności wewnętrznej mistrza walki, wolności, która zawsze naraża na kolizje z władzą. Już w pierwszych scenach filmu – kiedy *rōnin* ćwiczy *kata*, precyzja i elegancja jego ruchów nie pozostawiają wątpliwości – mamy do czynienia z wojownikiem-artystą. Jego miecz ma doskonałą linię, cudownie odbija światło i zdaje się przypośnięty do dłoni *rōnina*. Jeszcze w tradycji shintoistycznej miecz na równi z klejnotem i zwierciadłem był sakralizowany, uznawany za atrybuty cesarza. Z czasem miecz stał się symbolem stanu samurajskiego, symbolem „duszy” samuraja.

Ale samuraj z *Ame Agarū* nie tylko jest „włóczęgą”. W karczmie, do której w czasie ulewy trafia wraz żoną, urządza zebraniem tam biedakom prawdziwą ucztę. (Kupuje dla nich jedzenie, choć wiadomo, że sam ma problem z pieniędzmi). Wobec każdego z nich jest grzeczny, uśmiechnięty. Skromność i współczucie nie koliduje z etosem japońskiego wojownika – charytatywna działalność na rzecz biedaków nie należała jednak do obowiązków samuraja. Co ciekawe, sama idea odpowiedzialności za słabszych, niżej postawionych w hierarchii, zgodna jest z konfucjanizmem – praktycznie jednak rzadko była pielęgnowana. Trudno nie pamiętać, że taką wrażliwość na poniżonych i wzgardzonych demonstrował w swojej twórczości Kurosawa. Za uciskanymi chłopami wstawiają się *rōninowie* z *Siedmiu samurajów*, bohaterami *Dodeskaden* czyni Kurosawa biedaków żyjących na wysypisku śmieci. W tej tendencji zwracania się ku cierpiącym i poniżonym można dostrzec wpływy buddyzmu mahayana, choć konfucjanizm nie koliduje z tą postawą (pomoc traktuje się tu chyba jednak bardziej w kategoriach zobowiązania, niż miłosierdzia). W filmach Kurosawy za biedakami ujmują się zwykle samurajowie bez pana, *rōninowie* – może dlatego, że *bushidō* nie jest dla nich literą, ale duchem. Pozbawieni oparcia formalnych gestów, struktury klanu, nigdzie nie przynależący muszą znaleźć oparcie w sobie i w czystości zasad, jakimi się kierują.

W *Ame Agarū* bohater żadnym gestem nie manifestuje swojej wyższości, dzieli się z biedakami tym, co ma (sprawuje ojcowską opiekę?). Można by zarzucić mu nawet jednowymiarowość, gdyby tej sielanki nie podważył pewien epizod – oto utalentowany i wrażliwy samuraj walczy za pieniądze. Co prawda pieniądze te „rozdaje” biedakom, urządzając dla nich przyjęcie i sprawiając im radość, ale handel zdolnościami walki jest niezgodny z etosem wojownika japońskiego. Walka za pieniądze to złamanie prawa. Przypomnijmy – nie było w feudalnej Japonii większego wykroczenia niż przekroczenie zasady regulującej życie społeczne. Problem ten ma jednak wymiar bardziej uniwersalny – można postawić pytanie, czy intencja (pragnienie dobra dla kogoś) nie powinna być brana pod uwagę w ocenie czynu (złamania zasady)? Albo podejść do problemu jeszcze inaczej: jeśli samuraj jest artystą, to czy powinnością artysty nie jest podporząd-

kowanie własnego talentu innym – dawanie przyjemności, radości, pocieszenia? A więc piękno (sztuka) całkowicie podporządkowane dobru? Podejmując ten kierunek interpretacji można przyjąć, że ostatni scenariusz Kurosawy jest w jakimś planie znaczeniowym wyznaniem reżysera na temat sensu sztuki i roli artysty.



Innym ciekawym zdarzeniem, który charakteryzuje bohatera *Ame Agaru*, jest scena, w której *rōnin* jako przypadkowy świadek pojedynku między dwoma młodymi samurajami, usiłuje pojedynkowi zapobiec. Próbuje rozdzielić walczących, ale sprawia wrażenie, jakby unikał walki. Niechęć do wysiłku? Tchórzostwo? Tylko na pierwszy rzut oka. Zaatakowany – nie używa siły, uchodzi przed ciosami – cudownie niedotykany. To, co wygląda na unikanie walki czy wysiłku – to zdolność do zlania się, stopienia z przeciwnikiem. Mistrzostwo. Tylko ci, którzy znają stan *muga*, potrafią tak działać. W *Siedmiu samurajach* Kurosawy jest scena, w której bezrobotni samurajowie są poddawani próbie umiejętności. Mają wejść do pomieszczenia – tam są znenacka atakowani. Pierwszy *rōnin* zostaje zaskoczony i uderzony. Nie przechodzi próby. Drugi uchyla się przed ciosem i atakuje przeciwnika. Także nie jest dość dobry. Trzeci zatrzymuje się w progu i ostrzega czającego się człowieka, że wie o jego obecności. Nie musi nawet unieść miecza. Ten *rōnin* wygrywa próbę.

Samuraj w *Ame Agaru* usiłuje zapobiec pojedynkowi, bo pojedynek, do którego impuls daje emocja, próżność są niegodne samurajów. Ten, który walczył za pieniądze – teraz staje się obrońcą prawa? Być może jednak nie o literę prawa tu chodzi, ale o rozpoznanie intencji walczących. Byłoby to wyraźne przeniesienie akcentu z *bushidō* na zen. To w zen podkreśla się czujność wobec motywacji własnych czynów.

Uznając instytucję mistrza, zen dąży jednak do pracy nad zachowaniem wewnętrznej wolności ucznia, który zawsze powinien być gotowy odejść od nauczycieli i pójść swoją drogą (natomiast samuraj jest zobowiązany do lojalności i bezwzględного posłuszeństwa). Nie chodzi tu o wypracowanie postawy obojętności (albo niełojalności), nie chodzi też w zen o manifestację nihilizmu czy relatywizmu, ale doświadczenie i ocenę każdego zdarzenia jako jednostkowego, konkretnego i niepowtarzalnego. *Liczą się tylko fakty* – czytamy słowa wypisane na ścianie pomieszczenia, w którym *rōnin* niegdyś ćwiczył ze swoim mistrzem-mnichem. W taoizmie, który ma wiele wspólnego z zen, odnajdujemy krytykę Konfucjusza – nakazów, przestrzegania zasad, przepisów – bo z nakazów powstaje zło. Między innymi dlatego, że człowiek ma doskonałą zdolność przekształcania kodeksów w maskę dla swoich własnych interesów. Poza tym pojęcia podlegają manipulacji. W zen podkreśla się, aby nie sprowadzać nauki Buddy do pojęć, bo przywiązując się do nich, pozostajemy w siłach dualizmu. *Nirwana jest tyczką do przywiązywania osłów* – mawiał jeden z mistrzów zen. Parafrazując te słowa, można by powiedzieć – *bushidō* (zbiór nakazów, pojęć) jest tyczką do przywiązywania osłów. (A przecież, mając tego głęboką świadomość, można żyć w zgodzie z kodeksem *bushidō*). W *Siedmiu samurajach* Kurosawa mocno akcentuje „bezpańskość” *rōninów*, ale tym samym niezawisłość ich wyborów i decyzji. W *Ame Agaru* dość jednoznacznie pokazana jest degradacja samurajskiego etosu. Samurajowie

zatrudnieni na dworze księcia walczą dla zysku, dla zabawy, aby zaspokoić próżność. Wobec pana są wrodzy, nieposłuszni, fałszywi. Z *bushidō* został tylko kostium samuraja, pusty gest wydobywania miecza z pochwy.

Mój miecz nie jest podpisany – zaznacza *rōnin* w trakcie rozmowy z księciem, który przypadkowo stał się świadkiem całego zdarzenia. Ten samuraj-artysta jest bliski ideałowi człowieka zen, który nie manifestuje swojej odrębności i indywidualności, a dla którego celem jest naturalność. Kilkakrotnie w filmie pojawiają się obrazy padającego deszczu, czy spływającego po kamieniach strumienia, a postać *rōnina* ćwiczącego *kata* często pojawia się w pierwszym planie – w drugim kamera rejestruje ruch przyrody. Gest człowieka – swobodny i jakby pozbawiony wysiłku koresponduje z ruchem wody, ruchem powietrza. Jest naturalny, ale nie ma nic wspólnego z naturalnością w rozumieniu zachodnim, które (przynajmniej w potocznym rozumieniu) akcentuje tzw. autentyzm emocji, nieskrępowanie etykietą czy konwenansami. *Ja i inni, ja i rzeczy, stapiamy się i jesteśmy identyczni, przenikamy się całkowicie i bez przeszkód* – czytamy w sutrze Girlandowej¹⁴ definicję wschodniej naturalności, spontaniczności. Bo człowiek dążący do wewnętrznego oświecenia „porusza się” jak chmura albo woda, która ustępując, zawsze pokonuje każdą przeszkodę.

Wracając do *Ame Agaru* – książę ujęty umiejętnościami, grzecznością i pracowitością samuraja (*rōnin* rozdziela pojedynkujących się), zaprasza go na dwór i proponuje stanowisko mistrza sztuk walki. Bohater przestanie być bezdomny? *Ten książę jest inny* – twierdzi *rōnin* w rozmowie z żoną, bo książę podczas spotkania każdym słowem i gestem zaświadcza o swojej wielkoduszności, sprawiedliwości i poczuciu humoru. Książę, co nietypowe dla feudalnych władców, podkreśla swój dystans do sztywnych norm: obyczajowych i rytuałów dworu, aby uchodzić za wewnętrznie niezależnego pragnie zatrudnić samuraja, który na innych dworach z tajemniczych przyczyn nie zagrzebał długo miejsca. Jednak drobny i wydawałoby się nieznaczający epizod położy kres nadziejom bohatera na nową pracę i godne życie. Zazdrośni samurajowie domagają się prezentacji umiejętności nowego mistrza. Sami jednak nie stawiają się na pojedynek. I oto książę proponuje, że zmierzy się z *rōninem*. Nic nie znacząca zabawa? Tylko pozornie.

Przegrać – to stracić propozycję pracy, wygrać – to upokorzyć księcia. W rzeczywistości symulowany pojedynek to wyzwanie, które rzuca silne *ego* temu, który zbliża się do ideału „nie-ja”. Książę to duma, przywiązanie do obrazu samego siebie – atakuje i za wszelką cenę chce wygrać. Samuraj próbuje sytuację obrócić w żart. Ale im bardziej samuraj unika natarcia, tym bardziej natarczywy i agresywny staje się książę. Z własnej zapalczywości łąduje w krzakach. Po kilku dniach do *rōnina* przybywają posłańcy z wiadomością, że pan zrezygnował z jego usług na wieść, że ten walczył niegdyś za pieniądze. Okazuje się, że każda racja „obiektywna” może być wykorzystana do porachunku. Tak jak Makbet w *Tronie we krwi* Kurosawy, książę wierzy, że jego działanie jest słuszne, bo wynika z analizy sytuacji i z obowiązującego kodeksu, praw. Jest logiczne, umotywowane. Prawem zasłonił się ten, który jeszcze chwilę wcześniej manifestował niezależność.

Jestem sprawiedliwy – woli powiedzieć o sobie książe, niż przyznać – *jestem próżny, urażony w swoich ambicjach*. Prawdziwy mistrz przyjmuje myśl o tym, że ktoś go przewyższa (taka scena pojawia się we wspomnieniach *rōnina*; samuraj przypomina sobie jak mistrz – mnich, do którego przybywa – poddaje się mu już w pierwszych minutach walki; *byłeś taki spokojny, nie wiedziałem, co zrobić* – powie później mistrz do samuraja). Książe, uwikłany we własne *ego*, nie może uznać myśli o własnej niewiedzy czy słabości. Choć przeczuwa, że absurdem jest oczekiwać wygranej z kimś, komu proponuje się posadę nauczyciela sztuk walki.

Przykład na to, jak subtelnie *ego* manipuluje racjami (umysł podporządkowuje się emocjom i pozostaje na ich usługach) odnajdujemy w sutrze Girlandowej. Tam właśnie pojawia się przypowieść o wędrującym Sudhanie, który poszukuje mądrych nauczycieli. Po wielu dniach nauki, wewnętrznego doskonalenia, zdobywania wiedzy dociera do braminy. Ten każe mu się rzucić w ogień. Sudhana myśli – to pułapka diabła, osiągnąłem już tak wiele, nie mogę z tego zrezygnować. Argumentuje, racjonalizuje swoją postawę – nie może się przyznać do lęku przed utratą „ja” czy tchórzostwa, do zapatrzenia w samego siebie wreszcie. A ogień braminy *to ogień mądrości, która niszczy skalanie. To jest ogień, który spala chciwość i pożądanie*. Pychę. Rzucając się w ogień Sudhana, daje wyraz nieprzywiązywania się do swego „ja”. I osiąga spokój.

W jednej z ostatnich scen filmu książe zrozumiał swój błąd – widzimy, jak galopuje na koniu za oddalającymi się (za rzekę, w góry) *rōninem* i jego żoną. Czy rzeczywiście zrozumiał? W tym obrazie wyczuwamy chaos i niepokój; kadr traci ostrość, tętent końskich kopyt narasta. Ruch i dźwięk (pościg) są ekwiwalentem emocji – jak często u Kurosawy, który eksponował sceny burz, rozpętanych żywiołów. Podobne sceny odnajdziemy w *Tronie we krwi* czy *Ran*, kiedy to ruch kamery „przepisuje” stany wewnętrzne bohaterów. Książe nie zrozumiał swojego błędu, choć wszystko na to wskazuje – nie może znieść myśli, że zostały zdemaskowane egoistyczne, niskie pobudki, dla których zrezygnował z zatrudnienia *rōnina* (mimoходом wypowiada je żona księcia), albo, co gorsza, że ktoś wykazał mu moralną niższość wobec samuraja (a dobitnie dowodzi tego żona *rōnina*, komentując zachowanie męża słowami: *Nieważne, co zrobił, ale dlaczego to zrobił*). Książe chce odzyskać samuraja, bo dzięki temu odzyska obraz samego siebie – sprawiedliwego i szlachetnego. Jego histeryczny pościg za odesłanym wojownikiem jest skontrapunktowany ze spokojem, równowagą, z jaką mąż i żona odchodzą w góry. Tylko ostatni kadr niesie smutek nie do przewyższenia, a może po prostu tylko pewną oczywistą prawdę; kobieta i mężczyzna stoją na górze, wokół nich przyroda jest cicha i nasycona kolorem jak zawsze po deszczu, w dole rozciąga się morze. Dokąd iść, kiedy nie ma już dokąd pójść?

Być może książe dogoni samuraja, być może zaoferuje mu pracę – to już jednak nie ma znaczenia. Ostatnie sceny filmu równocześnie otwierają dwie możliwości interpretacji zachowania księcia. Wskazują na jego mądrość, wielko-duszość, jak i na ich zaprzeczenie – pychę, egotyzm. Dostajemy te dwie wykluczające się wskazówki być może po to, aby pojąć, że świat nie odróżni sprawiedliwego od próżnego, tak nieuchwytna dla ludzkiego oka jest różnica między nimi. Być może właśnie dlatego, że świat żyje pozorami, dla *rōnina* nie ma w nim miejsca. *Między Pozorem Pełni a Pełnią różnica jest tak niedostrzegalna, że tylko najmędrsi potrafią ją wyczuć. Ponieważ jednak mądrych nie ma*



Siedmiu samurajów, reż. Akira Kurosawa (1954)

w nadmiarze (...) – mało też będzie tych, którzy dostrzegą różnicę. Dla pozostałych Pozór znaczy to samo, co Pełnia¹⁵.

Przy okazji analizy *Ame Agaru* na pewno warto zwrócić uwagę na nietypowy dla filmu zachodniego zabieg – aktorzy grają tu w różnych konwencjach. O ile gestykulacja, mimika głównego bohatera jest dla nas czytelna i nie rażąca, bo „naturalna”, o tyle aktor grający księcia nawiązuje ruchem ciała, makijażem i mimiką do teatru kabuki. Jest tyleż postacią realną, ile znakiem. Już u Kurosawy mamy do czynienia z podobnym zabiegiem – burzeniem jednorodności ontologicznej świata przedstawionego. W *Tronie we krwi* np. sceny o silnym ładunku realizmu (odwzorowania rzeczywistości) przeplatały się ze scenami nawiązującymi do konwencji przedstawienia teatralnego i cechowała je duża umowność. W *Ame Agaru* mamy jeszcze inną sytuację – obok siebie, równocześnie występuje aktor grający „realistycznie” i aktor grający w stylu kabuki. Być może zabieg ten jest sposobem budowania dystansu do dzieła sztuki. Podkreśleniem, że sztuka Japonii nigdy nie była tak mimetyczna wobec rzeczywistości jak sztuka Zachodu, bo naśladownictwo bywa rodzajem pychy i naiwności – *popatrzcie, jak pięknie namalowałem, przedstawiłem – jest jak żywe!* Naśladownictwo bywa też formą oszustwa. Być może dlatego ten rodzaj sztuczności, w którym potrafi się wyrazić subtelne prawdy psychologiczne, jest cenniejszy niż „autentyzm”, „realizm” w przedstawieniu świata. Bo za zręcznie odwzorowaną rzeczywistością, w głębszym planie znaczeniowym, często kryje się schemat, konwencja, a więc kłamstwo.

ANETA PIERZCHAŁA

- ¹ E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Maczeko, Poznań 2000, s. 29.
- ² Cyt. za D. Schiller, *Muły poradnik zen*, tłum. M. Obarski, Poznań 1997, s. 81.
- ³ Cyt. za R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, Warszawa 1999, s.230.
- ⁴ J. F. Revel, M. Ricard, *Mnich i filozof*, tłum. A. Kozieł, Szczecin 2000, s. 114.
- ⁵ E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, *Buddyzm zen i psychoanaliza*, tłum. M. Maczeko, Poznań 2000, s.25.
- ⁶ *Aby medytować, trzeba skupić na czymś myśli, na przykład na jedności Boga, albo na jego nieskończoności, albo też na niestałości rzeczy. Lecz przecież tego właśnie zen pragnie uniknąć (...) medytacja jest bezspornie dualistyczna i w związku z tym nieuchronnie powierzchowna.* D. T. Suzuki, *Wprowadzenie do buddyzmu zen*, tłum. M. i G. Grabowscy, Poznań 1998, s. 44-46.
- ⁷ cyt. za D. Schiller, dz. cyt., s. 344. Autorem cytowanego tekstu jest Takuan.
- ⁸ D.T. Suzuki w swoich esejach często używał terminu „artysta życia”.
- ⁹ E. Fromm, D. T. Suzuki, R. De Martino, dz. cyt. s. 38.
- ¹⁰ R. Benedict, dz.cyt. s.231.
- ¹¹ A. Śpiewakowski, *Samuraje*, tłum. K. Okazaki, Warszawa 1989, s. 50.
- ¹² Cyt. za A. Kozyra, „Japonica” nr 9, s. 200.
- ¹³ A. Śpiewakowski, dz. cyt., s.16.
- ¹⁴ Niektórzy mistrzowie zen odcinają się od sutr buddyjskich uważając, że przywiązanie się do nich zagraża wewnętrznej wolności. Częściej uznaje się jednak, że sutry winny być dla uczniów zen nie tyle „drogą” do oświecenia, co materiałem do weryfikacji własnych „osiągnięć” na drodze do oświecenia. Wiele zagadnień poruszanych w sutrach jest rozwijane w zen.
- ¹⁵ D. Kiś, *Mistrz i uczeń w: Magiczne miejsce. Opowiadania*, tłum. D. Cirić-Straszyńska, Izabelin 1996, s.107.

W artykule wykorzystałam fragmenty swojej recenzji filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok* w reż. Anga Lee pt. *Sen o wschodzie*, „Film”, luty 2001.