



Iwona Grodź

**Filmowe
sny artysty...
Kilka uwag
o *Snach* Akiry
Kurosawy**

Człowiek wiatru...

Alicja Helman o Akirze Kurosawie

Artysta i sztuka w filmie

Z klasyczną autobiografią mamy do czynienia wówczas, gdy możemy utożsamić autora, narratora i bohatera. Najciekawszym zagadnieniem z tego kręgu tematycznego jest „autoportret artysty filmowca”. Dlatego warto zająć się twórcami, którzy „wcielają się”, z różnych powodów – wykształcenia, zainteresowań, potrzeby chwili – również w inne role: pisarzy (Ingmar Bergman), malarzy (Derek Jarman), fotografów (twórców zdjęć do własnych filmów: Werner Herzog), aktorów (Woody Allen), performerów (Peter Greenaway), a nawet muzyków (Charles Chaplin) itp. Konieczne jest sięgnięcie do biografii reżysera i skonfrontowanie wiedzy pozafilmowej z ich twórczością. Związki między rzeczywistością a fikcją nigdy nie są wskazane bezpośrednio – tylko w postaci aluzji, we fragmentach, w wybranych scenach. Trzeba pamiętać, że osoba mówiąc z *offu* nigdy nie może być bezwarunkowo utożsamiana z reżyserem. Bardzo często jest przecież tak, że autor chce odsłonić tylko epizod jakiegoś wydarzenia. Dodatkowo przedstawia je z konkretnego, precyzyjnie obranego punktu widzenia. Autobiografia jest przede wszystkim środkiem komunikowania się, a więc porozumiewania, a nie obnażania własnych tajemnic¹. Wielowymiarowość tego kontaktu między nadawcą a odbiorcą, staje się kwestią najbardziej intrygującą. W centrum zainteresowania jest nie tylko aspekt mimetyczny, ale także uczuciowy czy etyczny.

Te dwie ostatnie kwestie mogą prowokować wiele nowych pytań. Jakich uczuć doznaje nadawca w chwili obrażania swojej intymności? Jakie emocje wzbudza w odbiorcach?

Wątki autobiograficzne w komunikacie filmowym służą też konstruowaniu własnej tożsamości. Aby uznać tekst literacki, a w tym przypadku kinematograficzny, za przekaz autobiograficzny trzeba przyrzeć się następującym elementom:

- a) tematom i sposobom ich realizacji;
- b) sytuacji autora;
- c) pozycji narratora i konstruowanej sytuacji narracyjnej;
- d) statusowi bohatera.

Paul de Man, zastanawiając się nad kwestią autorstwa tekstu, zapytał: czy jest nim autor tekstu, czy autor w tekście, noszący jego imię? Podwojone autorstwo zastąpiono pojęciem pojedynczego podmiotu utworu. Struktura zwierciadlana jest więc ułatwieniem i utrudnieniem. Analiza przekazu, w tym kontekście, również zakłada ów podwójny mechanizm: wyrwania z topologii podmiotu i ponownego wpisania się w konieczność jego śledzenia. Jedną z figur autobiografii jest prozopopeja². Zdaniem de Mana nadaje ona autobiografii „twarz”, a zatem zajmowanie się „tropieniem” wątków autobiograficznych jest procesem wielowymiarowym. Polega na nadawaniu i pozbawianiu oblicza (tworzeniu i od-twarzaniu, formie i deformacji)³.

Problem odnalezienia fikcji w autobiografii nie sprowadza się do konstatacji „tak, to prawda” albo „nie, to nieprawda”, ale polega na stanie bezwyjściowości, braku możliwości udzielenia odpowiedzi czy coś jest fikcją, czy wręcz przeciwnie. Kolejną kwestią jest problem nietożsamości „ja” wypowiedzeniowego („ja” tekstu) z „ja” wypowiadającym („ja” autora), o których pisał Ryszard Nycz⁴. Dwudziestowieczne koncepcje podmiotowości wskazują następujące procesy: odrodzenie indywidualizmu i kryzys podmiotu. Z tym ostatnim zagadnieniem wiązać należy wszystkie wskazane wcześniej problemy z jego rozdzieleniem, czy wręcz fragmentaryzacją.

Symbol, alegoria, ironia – to figury, dzięki którym można było opisać różne koncepcje entropii podmiotowości. Obecnie często przywołuje się pojęcie *symplois* – czyli tropu polegającego na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie. Jedno z tych znaczeń jest znaczeniem dosłownym, literalnym (*mimesis*), drugie – przenośnym (*semiosis*). Dlatego „ja” sylleptyczne rozumiane jest jednocześnie jako „ja” prawdziwe (em-

piryczne, autentyczne) i jako „ja” zmyślone (tekstowe, fikcyjne). Konieczne jest zbadanie, na ile autor może wyrazić siebie w języku innego, np. opowiadającego lub bohatera filmu. Problem rozróżnienia czy rozszyfrowania stwierdzenia: „pisze(ę) się” – a więc wskazania, że chodzi o dwie osoby: trzecią i pierwszą osobą liczby pojedynczej, „on” i „ja”, które wykonują jedną czynność. Dlatego znane jest stwierdzenie, że podmiot utworu „nie jest sprzeczny, ale jest rozproszony” (por. Roland Barthes), jest „samoodoskonalącym się pastiszem” (por. Kazimierz Brandys). Współcześnie w autobiografii chodzi więc o *badanie ludzkiej indywidualności jaka istnieje między skórą ludzi*⁵.

Związki między poszczególnymi filmami rzadko mają charakter bezpośredni. Dlatego nie można sprowadzać motywów w nich obecnych do jednego mianownika wspólnej zasady artystycznej. W tym kontekście przedstawiona analiza stanowi przykład możliwej ontologii wyobraźni konkretnego reżysera. Twórca *Ran* nigdy jednoznacznie nie wypowiadał się na temat swoich inspiracji. Każdy kontekst, na który wskazałam, jest więc otwarty i podatny na modyfikację. Niemniej spójność wyobraźni wizualnej Akiry Kurosawy jest widoczna, mimo że horyzont plastycznych odniesień zakreśla szeroki obszar nawiązań. Twórca posiada zdolność trafnego łączenia obrazów należących do różnych estetyk, czego najlepszym dowodem są filmy.

Mimo braku poetyki sformułowanej, czyli wypowiedzi samego reżysera na temat jedności jego twórczości, należy przyjąć istnienie tzw. pamięci estetycznej. Zdaniem Jana Białostockiego *dzieło sztuki trwa nadal w późniejszym okresie, uczestniczy w życiu kolejnych pokoleń jako przedmiot doświadczenia wizualnego, uczuciowego, intelektualnego, niejednokrotnie kształtuje ono naszą podświadomość*⁶. Pewne znaki wizualne tkwią w wyobraźni niczym archetypiczne symbole plastyczne. Reżyser nadaje im funkcję służebną.

Drugą istotną kwestią jest uznanie, że w filmie artysta-reżyser jest także *medium* dla swojej sztuki. Ważne jest więc uświadomienie sobie, że nie jest to tylko wypowiedź autobiograficzna, ale też autotematyczna. Temat ulega dalszej komplikacji, gdy reżyser realizuje film niejako o samym sobie. Takie spiętrzenie zagadnień z pogranicza teorii filmu, a więc autobiografizm i autorski autotematyzm, odnajdziemy w twórczości Akiry Kurosawy. Szczególnie w jego późnych filmach, takich jak *Sny* (1990), *Sierpniowa rapsodia* (1991) czy *Madadayo* (1993).

SNY ARTYSTY. ARTYSTA ZE SNÓW...

Opracowania na temat twórczości Akiry Kurosawy najczęściej traktują o jego okresie mistrzowskim, latach 1945–1960⁷, a ich autorzy nazywają reżysera „cesarzem kina japońskiego”. Trzeba przypomnieć jednak, jak ważne jest to piętnastolecie dla kultury japońskiej, przede wszystkim z uwagi na zakończenie II wojny światowej, a także wybuch dwóch bomb atomowych w Hiroszynie i Nagasaki.

Kurosawa od 1950 roku, czyli od premiery filmu *Rashômon*, zrealizował aż 32 filmy. Są to przede wszystkim samurajskie obrazy typu *jidai-geki* i dramaty współczesne z gatunku *gendai-geki*. Cechą charakterystyczną dla tego twórcy było łączenie elementów kultury wschodniej i zachodniej. To, co fascynowało widza zachodniego, spotykało się z krytyką samych Japończyków. Wbrew pozorom to właśnie autor *Ran* miał największe trudności w związku z realizacją swoich filmów, a nie Ozu czy Mizoguchi. Z kulturą zachodnią Kurosawa zetknął się w latach 20. i 30. jako członek Japońskiej Artystycznej Grupy Proletariackiej⁸. Eklektyzm kina twórcy *Snów* sprawił, że jego filmy zostały zauważone. W 1970 roku odebrano mu jednak realizację japońskiej części filmu *Tora, Tora, Tora*, co popchnęło go do próby samobójczej. Po tym zdarzeniu reżyser szukał sponsorów poza granicami ojczyzny. Do kultury zachodniej zbliża Kurosawę kreacja bohaterów na ludzi czynu, indywidualistów, gotowych rzucić wyzwanie światu, a jednocześnie zawsze gotowych na poświęcenie. Ostatnie filmy mistrza kina japońskiego są zdecydowanie bardziej zachodnie niż wschodnie. Jedną z przyczyn (tą pozaartystyczną) jest fakt, że sfinansowali je wielcy kina amerykańskiego, np. George Lucas, Francis Ford Coppola (*Sobowtór*), Serge Silberman (*Ran*), Steven Spielberg (*Sny*). Dzięki temu można zaobserwować cały szereg inspiracji kinem Kurosawy także na Zachodzie (np. *Gwiezdne wojny* Lucasa, *Siedmiu wspaniałych* Johna Sturgesa, filmy Sergio Leone czy *Piętno śmierci* Jima Sheridanana).

W kontekście *Snów* warto zastanowić się nad etyką humanistyczną w twórczości Kurosawy. Jako pierwsza ten temat podjęła Alicja Helman⁹, po niej byli inni¹⁰. Krakowska badaczka wskazała, że od wczesnej młodości twórca *Ran* interesował się kulturą europejską i myślą humanistyczną. Człowiek był więc dla tej twórczości najciekawszym punktem wyjścia i dojścia. Kolejną ważną kwestią jest aspekt moralny i tolerancja, wiara w możliwość zmiany i odnowy. Fascynujące w twórczości Kurosawy, także w *Snach*, jest włączenie

elementów kultury europejskiej w obecną w jego filmach tematykę rodzimą. To pierwsze oczarowanie dotyczy przede wszystkim literatury, pisarstwa Dostojewskiego, Gorkiego czy Szekspira. Inspiracja twórczością autora *Zbrodni i kary* skutkuje przede wszystkim – zdaniem samego reżysera – taką a nie inną oprawą wizualną, zmysłowym wyrazem pragnień, które tkwią w nas bardzo głęboko. Mimo wszystko Kurosawa twierdził, że nie jest to do końca jego biografia, że to nie *Amarcord* Felliniego. Ważne były dla niego przede wszystkim sny, w których ukryte są strachy, lęki i inne emocje, które wpływają z życia śniącego i wpływają na nie¹¹.

Sny, choć artysta-reżyser jest ukryty za całym wachlarzem innych głosów lub postaci, w najpełniejszy sposób realizują tę formę wypowiedzi. Akira Kurosawa nie pojawia się w filmie ani jako narrator, ani jako bohater. Jest to więc opowieść nie tyle o artyście-reżyserze, ile o reżyserze-człowieku, jego indywidualności, ale także intymności. O tym wszystkim, co ukryte, zarezerwowane tylko dla jego własnej wiedzy czy świadomości ludzi mu najbliższych. W filmie występuje cały szereg bohaterów, których możemy uznać za jego różne prywatne wcielenia. Jednym z nich jest postać malarza van Gogha, którą zagrał inny reżyser, zafascynowany twórczością autora *Siedmiu samurajów*, Martin Scorsese. Jest to ważne wcielenie, gdyż nawiązuje do malarskiego wykształcenia mistrza kina japońskiego, a także jego zainteresowań sztuką europejską.

Reżyser w filmach o artyście może wchodzić w różne role. Po pierwsze – może być po prostu niewidocznym, nieosobowym autorem (odpowiednik podmiotu w utworze literackim). W przypadku filmu *Sny* nazwisko Akiry Kurosawy pojawia się w czołówce (w angielskiej wersji jest wyraźna wskazówka, że chodzi o sny / wspomnienia senne Kurosawy: *Akira Kurosawa's Dreams*¹²). Po drugie, może być narratorem w filmie. Chodzi zarówno o niewidocznego na ekranie opowiadającego, często utożsamionego z „okiem” kamery (zdjęcia do filmu zrobili: Takao Saitô, Masaharu Ueda), który nie jest osobą należącą do świata przedstawionego w filmie, jak i narratora-bohatera czy narratora-obszernika pstrzającego na siebie samego z dystansu po latach. Kurosawa nie wystąpił w *Snach*, ale informacja odautorska sugeruje, że są to jego własne sny, w których jest jednym z bohaterów. Domyślamy się więc, że narracja jest prowadzona z punktu widzenia (ze świadomością) samego reżysera, tym bardziej, że przed każdą częścią filmu, z *offu* słyszymy słowa: *Miałem taki sen...*

lub *To był mój sen*. Po trzecie, może być bohaterem w filmie. W *Snach* Kurosawy pojawiają się co najmniej trzy postacie, które można uznać za wcielenia samego reżysera (jego *alter ego*): małego chłopca (Koishi Kawa), młodego mężczyzny (Akira Tero¹⁵), w końcu starca (Chichu Ryu). W kontekście tej ostatniej postaci ciekawym wątkiem jest motyw wewnętrznego rozdwojenia. Młody człowiek spotyka starca, który zapowiada niejako, kim on sam stanie się w przyszłości.

Sztuka to dla artysty płaszczyzna twórczej ekspresji. Bardzo często chodzi o opowiedzenie czegoś o sobie w zakamuflowany sposób. *Sen*, jako temat filmu, łączy dwa archetypiczne motywy: skojarzenie życia ze snem czy filmu z onirycznymi marzeniami. Pozwala także na odkrycie ukrytych treści. Warto przypomnieć, że archetyp według teorii Jungowskiej jest prawzorem czy ukrytym wyobrażeniem zakorzenionym w zbiorowej nieświadomości i rządzącym ludzką psychiką. Kurosawa w *Snach* odwołuje się do następujących obrazów: dzieciństwa i macierzyństwa, dojrzewania i zakochiwania, wędrówki, walki, zniszczenia i śmierci, w końcu związku z ziemią. W ten sposób uruchamia dwa dodatkowe konteksty: psychoanalityczny i kulturowy (chodzi o łączenie w filmach Japończyka dwóch pierwiastków: wschodniego i zachodniego).

W przypadku filmu Kurosawy ważne są też inspiracje teatralne i literackie, które nie zostały zasugerowane bezpośrednio, a stanowiły bagaż erudycyjny reżysera¹⁴. Autor *Tronu we krwi* wielokrotnie wypowiadał się na ten temat, wskazując na przykład na film *Koło udręki* Abła Gance'a jako ważny kontekst dla swojej twórczości¹⁵. Krzysztof Loska zauważył, że [...] reżyserowi chodziło o obnażenie sztuczności konwencji kabuki, które w sposób mechaniczny przeniknęły do sztuki filmowej, oraz o zderzenie dwóch różnych światów, teatralnego i kinowego, co widać w sposobie przedstawiania, gdyż sceny poważne kręcono w planach pełnych, zaś komiczne w zbliżeniach, ruchomą kamerą, naruszając zasady perspektywy centralnej¹⁶. Tradycja teatru japońskiego w filmach Kurosawy wiązała się przede wszystkim z jego wychowaniem. Artysta wspominał: *W czasach mojego dzieciństwa wymagano od młodych ludzi, aby interesowali się kulturą i tradycją swego kraju. Moja matka pochodziła z Osaka, ojciec z regionu Akita (region północno-wschodni), ja urodziłem się w Tokio: w sumie jestem jakby syntezą Japonii! [...] Stara tradycja kulturalna ma dla mnie znaczenie niezmiernie istotne. Nie przywiązuję wielkiej wagi do teatru kabuki, jest to, moim zdaniem, dekadenscko zwulgaryzowana forma teatru*

*nō. Kabuki nie jest prawdziwie oryginalna, nie może być zatem źródłem inspiracji. Młody realizator winien natomiast często oglądać przedstawienia w teatrach nō i bunraku (teatr marionetek), gdyż tam znajdzie głębie oryginalności. Muzyka gagaku (chóralna, pochodzenia chińskiego) i yamabushi kagura (rodzaj ludowej opery na tematach z folkloru) są źródłem nō*¹⁷.

Istotne okazuje się też oryginalne, silnie zakorzenione w rodzimej tradycji, podejście Kurosawy do przestrzeni. Krzysztof Loska wskazał, że Kurosawa, podobnie jak Mizoguchi, dzieli przestrzeń na segmenty, fragmentaryzuje obraz w kadrze, wprowadza ramy w ramach [...]. Reżyser narusza w swoich filmach – pisze Loska – zasadę komunikatywności, ogranicza widoczność, przedstawiając bohaterów zasłoniętych różnorodnymi obiektami – schodami, filarami, drzewami. W wielu scenach pojawiają się papierowe parawany, bambusowe rolety, rozsuwane zasłony, które z jednej strony przeszkadzają w prawidłowym odbiorze, z drugiej zaś uświadamiają nam rolę mechanizmów percepcyjnych w konstruowaniu przestrzeni¹⁸.

W tym miejscu trzeba odnieść się do pojęcia sublimacji. Twórczość to jedno ze źródeł aktywności seksualnej. Sen to ponadto niespełnione życzenie, które zostało wyparte i ocenzone. Ukryte pragnienia mogą, zdaniem Freuda, podlegać sztuce: kondensacji, przesunięciu, obrazowości, wtórnemu przekształceniu. Wszystkie te mechanizmy otrzymują swoją wizualizację w filmie. W ujęciu Lacanowskim podmiot utworu mówi, ale „nie wie, co mówi”, bo wpłątany jest w sieć symbolicznych mediacji niepozwalającą mu na scalenie własnego wizerunku. Uzasadnia to polifoniczność przekazu Kurosawy. Z związku z tym podważa istnienie autobiografizmu jako takiego. Mówiąc o sobie, człowiek staje się sobie obcy (motyw rozdwojenia *alter ego* reżysera w snach o piekle czy młyńskiej wsi). Nieświadomość to więc sam język, a nie, jak twierdził Freud, jej manifestacja poprzez język. Dzięki temu ważne jest nie tyle „ja”, ale „co” i „jak” zostaje powiedziane i pokazane.

Wybór filmu *Sny* wpisuje się w obchody stulecia urodzin tego twórcy (1910–1998). W krakowskim Centrum Sztuki Japońskiej kilka lat temu odbyła się sesja poświęcona temu artyście¹⁹. Piotr Kletowski zauważył, że *W istocie Kurosawa był reżyserem bardzo japońskim, wpisującym motywacje swych bohaterów w czysto azjatycki kod – właśnie w konfucjański system wartości, przyjęty w czasach rządów szogunatu jako obowiązujący kodeks regulujący jednostkowe*

i społeczne zachowania²⁰. Z drugiej strony, w kontekście tej twórczości można mówić o uniwersalizmie, czyli wchłanianiu i przekazywaniu nowych wartości.

Odległość i odrębność kulturowa twórczości tego reżysera nastrocza pewnych trudności, ale i inspiruje. Niemal od samego początku zauważano dwie tendencje w twórczości Kurosawy: realistyczną i estetyzującą (por. *Rashômon*, *Siedmiu samurajów*, *Tron we krwi*)²¹. Dlatego przenikanie życia do sztuki i sztuki do życia jest jednym z najważniejszych motywów filmów autora *Ran*. W *Snach* Kurosawy mamy do czynienia ze sztuką w podwójny sposób. Perspektywa wewnątrzfilmowa pozwala wskazać sny, w których staje się ona głównym tematem, np. sen piąty²². Perspektywa zewnątrzfilmowa pozwala spojrzeć na film jako wypowiedź autotematyczną o sztuce, z uwagi na temat, bohatera, a także estetyzację. Zdjęcia i scenografia mogą być tego najlepszym przykładem. Dodatkowo warto zastanowić się na ile sfilmowane sny, marzenia senne reżysera, można traktować jako odzwierciedlenie jego wszystkich wcześniejszych filmowych fascynacji. Przykładem niech będzie:

- a) łączenie snu, wspomnienia z rzeczywistością, m.in. w filmie *Rashômon*;
- b) podejmowanie takich tematów jak wybory etyczne, wojna, walka, honor (*Tron we krwi*), czy starość (*Ran*);
- c) w końcu fascynacja powtórzeniami, różnymi punktami widzenia czy odmiennymi interpretacjami tych samych wydarzeń. Ta tendencja widoczna jest w całej twórczości tego reżysera.

SNY FILMOWE. FILM ZE SNÓW...

Hubert Niogret w tekście *Śnieg i pył*²³ uznał, że *Sny* są zdecydowanie ważniejsze od inspirowanego Szekspirem *Ran* (1985). Pierwszy film jest bardziej globalny, na poły wspomnieniowy, na poły testamentowy. Z drugiej strony podkreślano naiwny charakter powiązania poszczególnych scen. Zarzucano reżyserowi przede wszystkim niski poziom trików czy niefortunny montaż. Twierdzono, że nie jest to film wystarczająco pogłębiony intelektualnie. Oczywiście, nie trzeba się z tymi opiniami godzić. Wystarczy bowiem przywołać teorię Rolanda Barthesa, który pisał, że Japonia to kultura znaków pustych, do niczego nie odsyłających, z tym tylko, że nie chodzi o pustkę równoznaczną z nicością, ale o taki stan, który pozwala uciec od opresji pełni, doskonałości, czyli przeszłości, powtórzeń czy stereotypów²⁴.

Autobiografizm *Snów* w tym ujęciu to dobry punkt wyjścia do dialogu na linii: autor – projektowany odbiorca.

Istotną i najciekawszą kwestią jest pojawienie się trzech postaci: Toshihiko Nakano („ja” pięcioletnie reżysera), Mitsunori Isaki („ja” chłopięce) i Akira Terao („ja” dorosłe)²⁵. W sumie w filmie jest aż pięć wariantów *alter ego* reżysera. Opowiedziane sny można podzielić na sny dziecięce, które wiążą się z tradycją bajek japońskich *Sunshine Through the Rain* oraz młodzieńcze marzenia i koszmary, które nawiedzają starego artystę. Reżyser nie chciał ujawniać szczegółów, tj. metaforycznego znaczenia poszczególnych wizji. Wychodził z założenia, że wszystko powiedział w filmie właśnie. Najważniejszym dla niego zagadnieniem w sztuce filmowej były opowieści, filmowe gawędziarstwo przy pomocy obrazów... i montaż.

Początkowo *Sny* miały składać się z dziesięciu części. Ostatecznie zostało ich tylko osiem²⁶. Każdą opowieść poprzedza informacja odautorska: *Miałem taki sen...* Każda jest symboliczna, zakotwiczona w estetyce japońskiej. Reżyser nawiązuje m.in. do dzieciństwa, tradycji japońskiego wychowania, sztuki parzenia herbaty czy pięknego umierania²⁷.

Pierwszy sen, zatytułowany *Słońce świecące przez deszcz*, jest opowieścią o małym chłopcu, pięcioletnim *alter ego* Kurosawy. W scenariuszu reżyser napisał: *w tym śnie stoję się małym chłopcem*, wyraźnie sugerując, że chodzi o niego samego: „staję się” („ja” – pierwsza osoba liczby pojedynczej). W otwierającym ujęciu widzimy chłopca stojącego przed bramą tradycyjnego japońskiego domu. Z notatek artysty wiemy, że jest on dokładną rekonstrukcją domu autora *Ran* z dzieciństwa w Koishikawa. Twórcą scenografii do tego fragmentu filmu był Yoshiro Muraki. Podstawą opowieści okazało się natomiast nawiązanie do japońskiej legendy o lisach (podania na temat kitsune). W tradycji tego kraju lisy przybierały postać ludzką i zwodziły innych. Były też sługami bóstwa znanego Inari. Po krótkiej rozmowie z matką, która karci głównego bohatera za złe zachowanie, chłopiec wychodzi do lasu, w którym obserwuje ślub lisów. Symbolika tej sceny jest niezwykła i wyjaśnia wiele tajemnic. Reżyser przywiązuje wielką wagę do szczegółów, a sama scena przywodzi na myśl pantomimiczny teatr japoński. Kluczowa jest na przykład scena z deszczem (słońce w deszczu), w której główny bohater zostaje opuszczony przez matkę. Informuje ona chłopca, że „musi się zabić”. Jest to nawiązanie do japońskiej bajki i oznacza surowe podejście

do wychowania, które ma przestrzec dziecko przed niebezpieczeństwami świata. Historia o zaślubinach lisów to bajka, którą opowiada matka dziecku w czasie deszczu. Lisy podobno żyją tylko pod tęczą. Sen kończy się przepiękną sceną na łące, pośród traw i polnych kwiatów. Piękno finalnego obrazu jest przyćmione samotnością chłopca.

Kolejny sen, pt. *W brzoskwiowym sadzie*, jest opowieścią o ośmioletnim *alter ego* Kurosawy. Tym razem reżyser odnosi się do Święta Lalek, inaczej Święta Dziewcząt, które w Japonii obchodzi się 3 marca każdego roku. Japońska nazwa tego święta to: *hina-matsuri*. Dzień ten przypada w sezonie kwitnienia brzoskwiń, stąd tytuł tego fragmentu. W tym dniu rodzina prosi o pomyślność dla swoich córek. W trosce o ich zdrowie, powodzenie i szczęście organizowane są obchody. Z tej okazji w domu dziewcząt wystawiany jest zestaw lalek. Składa się on z cesarzowej i cesarza, trzech dam dworu, pięciu muzyków, dwóch ministrów i pięciu strażników. Wszystkie lalki (jest ich łącznie siedemnaście) ubrane są w stroje z okresu Heian. W filmie *Sny* zestaw lalek ożywa, a one same stają się jego bohaterami. Sen ten dotyczy więc czasu dojrzewania. Bohaterami są dzieci, które wchodzi w okres fascynacji płcią przeciwną. Początek akcji tej historii rozgrywa się we wnętrzu, w którym zebranych jest sześć dziewczynek w tradycyjnych strojach. Poszukiwana jest siódma. To ona staje się łącznikiem między światem rzeczywistym (spotkanie dziewczynek) a marzeniem (sen chłopca poszukującego ukochanej). Drugi fragment snu rozgrywa się w niezwykle pięknej scenerii. Ze scenariusza wiemy, że chodzi o górę w Midori-ku (okręg miasta Jokohamy). W filmie wystąpiło aż sześćdziesiąt lalek, z tego pięć par cesarzy i cesarzowych²⁸. Główny bohater tej części rozmawia z lalkami, które informują go, że nadszedł czas na podjęcie życiowej decyzji. Następnie rozmawia przy drzewach brzoskwiń z dziewczyną, która znika równie szybko, jak się pojawia. Jest to więc historia o pierwszych miłościach i przekraczaniu granicy dojrzałości.

Trzeci sen, *Zamieć*, to historia czterech mężczyzn, którzy w bardzo trudnych warunkach przemierzają zaśnieżone zbocza gór. Jest to najbardziej magiczna z wizji Kurosawy. W metaforyczny i symboliczny sposób reżyser opowiada o śmierci, która oznacza ponowne narodziny. Kurosawa odwołuje się do archetypu snu jako stanu, który „uczy” nas umierać. Pojawia się w nim zjawia, kobieta, która najpierw łagodnie, a następnie stanowczo przygotowuje jednego z wędrowców do śmiertelnego spoczynku. Scenografia tej wizji jest

bardzo teatralna, wyraźnie sztuczna, przez to jej wymowa nabiera symbolicznego sensu. Kobieca zjawia staję się personifikacją śmierci. Wędrowka po zboczach góry symbolizuje trud życia. Sen zwiastuje ponowne narodziny.

Sen czwarty, pt. *Tunel*, jest opowieścią o ocalałym żołnierzu Noguchi. To młodzieńcze wcielenie Kurosawy. W tej roli po raz pierwszy wystąpił Akira Tero. Opowieść rozpoczyna się sceną przed tunelem, z którego wybiega szczekający pies. Po nim wychodzi żołnierz, który melduje głównemu bohaterowi swoje przybycie. Jest to duch jednego z zabitych w czasie wojny. Świadczy o tym choćby pomalowana na niebiesko twarz aktora. Twarz-maską to kolejna aluzja do teatru japońskiego i motywu życia jako roli do zagrania. Ważnym problemem jest też kulturowo nacechowana, a związku z tym zmieniona, symbolika barwy. W tym przypadku koloru niebieskiego²⁹. Na drugim końcu tunelu główny bohater tego snu spotyka cały batalion żołnierzy, dawnych podwładnych. Czwarty sen jest wyraźnie związany z osobistym wspomnieniem wojny przez autora-reżysera. W jego kontekście warto sięgnąć do filmów Kurosawy, w których reżyser potępiał militarizm i pochwalał demokrację, np. *Nie żałujcie naszej młodości* (1946)³⁰.

W piątym śnie, *Wrony*, przenosimy się z głównym bohaterem (gra go ponownie Akira Tero) najpierw do sali muzeum, na wystawę prac van Gogha, a następnie do wnętrza obrazu tego malarza pt. *Kruki nad łanem zboża*. To opowieść artysty-reżysera o artyście-malarzu i jego sztuce, a więc najpiękniejszy i najwierniejszy podjętemu tematowi fragment *Snów*. Główna postać spotyka w nim malarza, z którym rozmawia o sensie sztuki. Przywołane zostały w nim także konkretne cytaty malarskie, np. *Most Langlois w Arles* (1888). Ten ostatni powstał w czasie pobytu van Gogha w Arles w Prowansji. Malarz pisał o tej okolicy w następujący sposób: *Okolica jest piękna niczym Japonia, dzięki przezroczystości powietrza i na skutek radosnych kolorów*³¹. Aluzję do Japonii uzasadnia fakt, że rok wcześniej, tj. w 1887, malarz wykonał kopie serii rycin Hiroshige. Jedną z nich przedstawia most podczas deszczu. Praca nosi tytuł *Ohashi, nagła ulewa w Atake* (1857). Tym samym Kurosawa nawiązał bezpośrednio do własnej edukacji plastycznej. W czasie studiów reżyser poznał twórczość impresjonistów, takich właśnie jak van Gogh czy Paul Cézanne. Ich fascynacja Japonią niewątpliwie stała się czynnikiem wzmagającym to zainteresowanie.

Co ciekawe, reżyser wykorzystał w *Snach* także muzykę Chopina, co dowodzi, jakim był wielkim erudyta³². Obrazy, które pojawiły się w tym fragmencie filmu lub zainspirowały twórców do stworzenia tożsamyh wizji, to ponadto *Góry w Saint-Rémy* (1889), *Słoneczniki* (1888), *Krzeseł i fajka* (1888), *Autoportret* (1888) i najważniejsze przedstawienie: *Kruki nad łanem zboża* (1890). Ostatni obraz staje się miejscem, w które „wkracza”, a następnie w którym „spaceruje” bohater tej odsłony. To właśnie widoczną na obrazie drogą odchodzi młodzieńcze *alter ego* Kurosawy. Malarz wspomniał, że ten krajobraz napawał go smutkiem i przepełniał samotnością. Podobny stan staje się udziałem filmowego *alter ego* reżysera i odbiorców filmu.

Szósty sen, *Góra Fuji w czerwieni*, to metaforyczna opowieść o wybuchu elektrowni jądrowej. Jest to więc historia o mocy zniszczenia, jakie niesie za sobą bomba jądrowa i promieniowanie radioaktywne. Ukazuje też, co to znaczy żyć w strachu o los rodziny. Jest to obraz góry Fuji w „ognistym” deszczu. Krzysztof Loska wskazywał, że Kurosawa nie odwołuje się bezpośrednio do Hiroszimy i Nagasaki (chodzi raczej o 1 III 1954 roku, dzień w którym doszło do wybuchu bomby wodorowej), pragnie bowiem przekazać coś więcej, [...] problem stopniowego procesu „nuklearyzacji” współczesnej kultury i społeczeństwa żyjącego w cieniu bomby. Mimo jej obecności, w sposób niepojęty, wszyscy próbują zapomnieć o realności zagrożenia, zaprzeczają samej możliwości atomowej katastrofy. Uzasadniony strach staje się – paradoksalnie – dowodem obłądki, a próba szukania ratunku, przykładem neurotycznego zachowania w sytuacji, w której normą jest wyparcie lęku³³. Kurosawa poruszył ten temat też w *Sierpniowej rapsodii* (1991). W *Snach* do tego zagadnienia odnosi się w następnej odsłonie. Ważny w tych filmach jest problem pamięci i związany z nią temat tożsamości narodowej³⁴.

W przedostatnim śnie, *Płaczącym demonie*, przenosimy się na krańiec świata, do wyimaginowanej krainy cieni i demonów. To wizja piekła na ziemi, które związane jest z wybuchem atomowym albo jakąś inną klęską ekologiczną. Główny bohater tej odsłony, młodzieńcze *alter ego* Kurosawy (trzeci raz rolę tę zagrał Akira Tero), spotyka demona opowiadającego mu o rozpaczach, bólu, jakiego doznaje, o dziwnych roślinach i samotności. Młody mężczyzna w postaci demona odkrywa możliwość własnego życia tuż przed lub tuż po śmierci. Tak więc siódmy sen może być także wizją piekła, w którym bohater spotyka tylko zgłiszczą dawnego świata i zmęczonych,

zniszczonych ludzi (cierpiące demony). Porównanie świata do piekła objawia się w wielu filmach Kurosawy: *Rashômonie* i *Ran*³⁵.

W ostatnim, ósmym śnie, czyli we *Wsi młynarskiej*, ten sam mężczyzna – młodzieńcze *alter ego* Kurosawy – trafia do pięknej wsi nad wodospadem z młynami, w której żyje osamotniony starzec (gra tę rolę osiemdziesięcioletni wówczas aktor Chishu Ryu). Rozmowa dotyczy zapominania tego, co kiedyś było częścią natury, życia zgodnie z jej rytmem. Tematem tego snu jest więc nostalgia, czyli tęsknota za Matką Naturą. Koniec wizji wiąże się ze śmiercią mieszkanki wsi, dawnej ukochanej starca. Paradoksalnie, zgodnie z wiarą w ciągłość życia, obecność przeszłości w teraźniejszości, jej pogrzeb obchodzony jest z wielką radością. Towarzyszy mu pochód dzieci w kolorowych przebraniach. Starzec mówi: *Niektórzy mówią, że życie jest ciężkie. To tylko gadanie. Tak naprawdę, dobrze jest żyć. To ekscytujące*. Ten najstarszy mieszkaniec tego miejsca ciągle pragnie życia. Film kończy optymistyczna puenta, wskazująca zmianę, jaka może zajść w myśleniu każdego człowieka, który u schyłku swoich dni zwykle pozbywa się dawnego demona.

Starość skłania do cofania się wstecz, dokonywania bilansów i rozrachunków z przeszłością. Wielcy mistrzowie sztuki filmowej zazwyczaj mają w dorobku film lub filmy, które opowiadają o tym momencie. Ingmar Bergman, reżyser-artysta związany z kulturą zachodnią, w *Tam, gdzie rosną poziomki* powołał do życia profesora, który u kresu swoich dni wspomina pierwszą miłość. Sen starca zamyka film. Oznacza zakończenie procesu dojrzewania do zmiany, jest też przygotowaniem do śmierci. Akira Kurosawa, reżyser-artysta związany z kulturą wschodnią, w *Snach* powołał wiele postaci, które „zaludniały” jego sny przez całe życie, a jednocześnie mogły być skojarzone z jego własnymi doświadczeniami. Sen nie jest tu więc tylko przygotowaniem do śmierci. Jest przede wszystkim próbą uporania się twórcy z własnymi traumatycznymi doświadczeniami i fobiami. Kilka lat później Kurosawa zrealizował film *Madadayo*, którego bohaterem też jest profesor, a utwór ten kończy się snem-wspomnieniem dzieciństwa (zabawa przy stogach siana – daleka, ale warta wskazania aluzja do omawianego filmu i malarstwa). Warto przypomnieć o tym dziele w kontekście *Snów* właśnie z uwagi na częsty motyw pożegnania artysty z odbiorcami za pośrednictwem snu, który śmierć tylko zapowiada. W taki sposób „człowiek wiatru” odsłania dawne, zapomniane obrazy ze swojego życia.

BIBLIOGRAFIA:

- Roland Barthes, *Imperium znaków*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2004.
- Michał Bobrowski, *Droga, która stoi wyżej niż sprawiedliwość – etyczne poglądy Akiry Kurosawy*, „Studia Filmoznawcze” 2007, nr 28, s. 84–97.
- Estetyka japońska*, pod red. Krystyny Wilkoszewskiej, t. I–III, Kraków 2001–2004.
- Alicja Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970.
- Stanisław Janicki, *Film japoński*, Warszawa 1982.
- Hubert Niogret, *Śnieg i popiół*, tłum. Tadeusz Szczepański, „Film na Świecie” 1990, nr 11–12, s. 17–19.
- Anna Pierzchała, *Pajęcze gniazdo. Wokół „Makbeta” Akiry Kurosawy*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27, s. 181–198.
- Anna Pierzchała, *Wietrzny syn*, „Film” 1999, nr 4, s. 106–111.
- Anna Pierzchała, *Film japoński a kultura europejska*, Kraków 2005.
- Nobuhiko Obayashi, *Metoda Kurosawy*, tłum. Tadeusz Szczepański, „Film na Świecie” 1990, nr 11–12, s. 21–22.
- Osiem snów samuraja*. Wywiad z Akirą Kurosawą, „Film” 1990, nr 3, s. 3–4.
- Piotr Sawicki, *Malowanie ruchem. Znaczenie obrazu w filmie Akiry Kurosawy*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 170–188.
- Max Tessier, *Wyśnione życie*, tłum. Janina Sacharewicz, „Kino” 1990, nr 9, s. 30–31.
- Bibliografia twórczości Akiry Kurosawy w języku polskim także na stronie: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/rec/514> (stan na 1 IX 2010).

- 1 Zob. Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5 lub: Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.
- 2 Zob. Protopopeja (*factio personae*) – odautorskie wprowadzenie w obręb wypowiedzi stanowiących pozorny cytat słów tych, którzy nie mogą rzeczywiście wypowiedzieć się w danej sprawie – zmarłych, nieobecnych itp. Porównaj *Słownik terminów literackich*.
- 3 W Polsce ten temat podjęła Małgorzata Czerwińska w książce *Autobiograficzny trójkąt*. Autorka wyróżniła trzy typy wypowiedzi autobiograficznej: świadectwo, wyznanie, wyzwanie (zob. Małgorzata Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt (świadectwo, wyznanie, wyzwanie)*, Kraków 2000. Por. też Małgorzata Czerwińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Kraków 1987).
- 4 Ryszard Nycz, *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, z. 2, s. 7–27.
- 5 Tamże.
- 6 Jan Białostocki, *Historia sztuki wobec nauk humanistycznych*, Wrocław–Kraków–Gdańsk 1980, s. 16–17.
- 7 Piotr Kletowski, *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa 2009, s. 43–51.
- 8 Tamże, s. 46.
- 9 Zob. Alicja Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970.
- 10 Por. Michał Bobrowski, *Droga, która stoi wyżej niż sprawiedliwość – etyczne poglądy Akiry Kurosawy*, „Studia Filmoznawcze”, nr 28, 2007, s. 87–88.
- 11 *Osiem snów samuraja*. Wywiad z Akirą Kurosawą, „Film” 1990, nr 23, s. 3–4.
- 12 Tytuły alternatywne: *Dreams*; *Akira*

- Kurosawa's Dreams; Saw a Dream Like This, I; Such Dreams I Have Dreamed* – niemal wszystkie sugerują, że chodzi o wyraźny rys autobiograficzny ('Ja').
- 13 Ta postać (a więc i aktor) pojawia się w największej liczbie filmowych snów. Możemy więc uznać, że „ucieleśnia” najlepszy dla Kurosawy okres w życiu: młodość i dojrzałość jednocześnie, którą reżyser chciał „zatrzymać” jak najdłużej. O bliskości, a więc tożsamości z Kurosawą, może świadczy też fakt, że aktor jest imiennikiem reżysera.
 - 14 Piotr Kletowski wskazywał na inne inspiracje, które dotyczą pozostałych filmów Kurosawy, np. szekspirowskie dramaty, które stawiały się bądź inspiracją bezpośrednią (*Tron we krwi, Makbet, Ran*), bądź pośrednią (inspiracja „kronikami królewskimi” w *Siedmiu samurajach, Ukrytej forticy, Sobowtórze*). Warto wskazać też na adaptacje prozy Fiodora Dostojewskiego i Maksyma Gorkiego, np. *Idiota, Na dnie, Rudobrody, Radość życia*. Kurosawa w swojej twórczości nawiązywał też do teatru nō czy kabuki.
 - 15 *Osiem snów samuraja*, dz. cyt., s. 3–4.
 - 16 Krzysztof Kletowski, dz. cyt., s. 163.
 - 17 Alicja Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970, s. 54–55. Zob. też. Jadwiga M. Rodowicz, *Aktor doskonały. Traktaty Zeamiiego o sztuce nō*, Gdańsk 2000.
 - 18 Krzysztof Loska, *Poetyka filmu japońskiego*, Kraków 2002, t. 1, s. 34. Por. Krzysztof Loska, *Kilka uwag o przestrzeni w filmie japońskim*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 65, s. 194–195.
 - 19 Zob. Piotr Kletowski, *Kurosawa w Krakowie Wajdy*, „Film” 2010, nr 5, s. 44–46.
 - 20 Tamże, s. 45.
 - 21 Alicja Helman, dz. cyt., s. 52.
 - 22 Sztuka w najpełniejszy sposób stała się tematem piątego snu w *Snach*. To właśnie ten fragment opowiada o artyście malarzu. Tematem jest proces twórczy – odbiorca wraz z *alter ego* reżysera jest świadkiem pracy malarza nad obrazem van Gogha *Stogi siana*.
 - 23 Hubert Niogret, *Śnieg i popiół*, tłum. Tadeusz Szczepański, „Film na Świecie” 1990, nr 11–12, s. 17–19.
 - 24 Zob. Roland Barthes, *Imperium znaków*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2004.
 - 25 Max Tessier, *Wyśnione życie*, tłum. Janina Sacharewicz, „Kino” 1990, nr 9.
 - 26 Nobuhiko Obayashi, *Metoda Kurosawy*, tłum. Tadeusz Szczepański, „Film na Świecie” 1990, nr 11–12, s. 21–22.
 - 27 Por. *Estetyka japońska*, pod red. Krystyny Wilkoszewskiej, t. I–III, Kraków 200–2004.
 - 28 Projektantką kostiumów do tego fragmentu była Emi Wada, która wzorowała się na strojach z czasu Kyōho (1716–1736). Przygotowanie aktorów opisanej sceny podobno zabierało od siedmiu do ośmiu godzin dziennie.
 - 29 Zob. John Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenia koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. Joanna Holzman, Kraków 2008.
 - 30 Krzysztof Loska, *Poetyka kina japońskiego*, dz. cyt., s. 325.
 - 31 Por. z innym tłumaczeniem tego listu malarza do brata: *Nie dojeżdżając do Toskanii ujrzałem wspaniałe pejzaż z ogromnych żółtych skał, dziwne pomieszczenie najbardziej wyniosłych form. W dolinkach pomiędzy tymi skałami szeregi małych okrągłych drzew o liściach w kolorze zieleni, które mogą być drzewami cytrynowymi. Od Taraskonu do Arles natomiast krajobraz jest płaski. Zauważyłem wspaniałe czerwone tereny z winnicami na tle gór o najdelikatniejszych liliowych barwach. Pejzaż w śniegu, z białymi szczytami na tle nieba równie świetlistego jak śnieg, był podobny do tych malowanych przez Japończyków (Vincent van Gogh, *Listy do brata*, przeł. Joanna Guze, Maciej Chełkowski, przedmowa Joanna Guze, Warszawa 1970, s. 299).*
 - 32 Zob. Max Tessier, dz. cyt., s. 30–31. W ostatnim fragmencie natomiast Kurosawa cytuje rosyjskiego kompozytora Ippolita Iwanowa (1859–1935).
 - 33 Krzysztof Loska, dz. cyt., s. 363.
 - 34 Na marginesie można dodać, że problem globalnej katastrofy podjął też współtwórca *Snów*, Honda, w *Godzilli* z 1954 roku.
 - 35 Michał Bobrowski, dz. cyt., s. 89.

Iwona Grodź

Film: artist's dreams ... on Akira Kurosawa's 'Dreams'

In his film, Akira Kurosawa included autobiographical and self-reflexive motifs which are connected with his search for identity and his ideas about art. In order to consider "cultural text" (in this case - film) as autobiographical and / or auto-thematic text, one needs to take a look at the following elements: themes and ways of their implementation, the situation of the artist, the narrator's position, the construction of narratives, the status of characters.

Akira Kurosawa's 'Dreams' (1990) are the subject of analytical analysis. The director assumes different roles. He might be invisible and impersonal thus playing the role of writer whose name appears in the lead (the English version of 'Dreams' shows Kurosawa as the writer). Also, the director can be a narrator (he is invisible on-screen, but often identified as the "eye" of the camera (in fact, Takao Saito and Masaharu Ueda were the camera operators). A narrator shows himself as a person who does not belong to the reality presented in the film. The narrator-protagonist and narrator-observer's voices are added as the voices off-screen. The process of dreaming, as shown in the film, does not prepare anybody for death. While dreaming, people are primarily trying to deal with their own traumatic experiences and phobias.

Stanisław Sasak

AR-T-BRAIN, 2013,
technika Augmented Reality