



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Michał Bobrowski

Uniwersytet Jagielloński

ZIARNO JAŁMUŻNY. KUROSAWA CZYTA DOSTOJEWSKIEGO

Twórcę, który kiedyś uchodził niemal za synonim japońskiej kinematografii, Akirę Kurosawę, począwszy od lat sześćdziesiątych XX w. krytyka coraz częściej nazywa reżyserem „mało japońskim”. Jego filmy, z należytego im statusu arcydzieł kina, zostały zdegradowane do rangi towaru eksportowego dostosowanego do wymagań i ograniczeń zachodniego widza. Jednak to, co dla niektórych bywa podstawą formułowania zarzutów, może też okazać się rysem niezwykle istotnym dla zrozumienia twórczości Kurosawy. Bo chociaż, jak sądzę, bez trudu można obalić oskarżenie o „niejapońskość” jego filmów, to niezaprzeczalny pozostaje również fakt, że – w porównaniu z obrazami innych wielkich mistrzów kina japońskiego, jak choćby Yasujiro Ozu – jego filmy są dla Europejczyka znacznie łatwiejsze do zrozumienia i przyswojenia.

Kurosawa był twórcą bardzo otwartym na Zachód. Fascynowało go zachodnie kino, zarówno amerykańskie (był miłośnikiem westernów Johna Forda), jak i europejskie (z estymą wyrażał się o Jeanie Renoirze i Michelangelo Antonionim). Inspiracje czerpał także z literatury naszego kręgu kulturowego – przeniósł na ekran trzy sztuki Williama Szekspira: *Tron we krwi* (1957) jest adaptacją *Makbeta*, *Zły śpi spokojnie* (1960) to uwspółcześniona wersja *Hamleta*, a *Ran* (1985) oparty jest na *Królu Learze*. Podziwiał też klasyczną literaturę rosyjską, a zwłaszcza najwybitniejsze, jego zdaniem, pisarza wszechczasów – Fiodora Dostojewskiego.

W filmografii Kurosawy odnajdziemy jedną adaptację Dostojewskiego (*Idiota*, 1951) i dwa filmy połączone związkami intertekstualnym z konkretnymi utworami pisarza. *Rudobrody* (1965) zawiera wątki zapożyczone ze *Skrzywdzonych i poniżonych*, *Na dnie* (1957) zaś jest adaptacją dramatu Maksyma Gorkiego o tym sa-

mym tytule, który z kolei stanowi otwartą polemikę z twórczością Dostojewskiego, zwłaszcza z powieścią *Wspomnienia z domu umarłych*. Oprócz tego ślady fascynacji pisarstwem autora *Braci Karamazow* obecne są w mniejszym lub większym stopniu w niemal wszystkich dziełach japońskiego filmowca, zwłaszcza w *Pijanym aniele* (1948), *Zbłąkanym psie* (1948), *Skandalu* (1950), *Piętnie śmierci* (1952), *Wielkim i małym* (1963) czy *Sobowtórze* (1980).

Dostojewskiego i Kurosawę łączy zbliżone podejście do własnej działalności artystycznej. „W sztuce obydwu narracja staje się nośnikiem poszukiwań filozoficznych; zdarzenia i akcja nacechowane są metafizycznym i duchowym znaczeniem”¹ – pisze Stephen Prince. Myśl tę należałoby uzupełnić o dwie jeszcze kategorie znaczeń – etyczne i społeczne. Sztuka obu artystów ma zatem nie tylko pełnić funkcję czysto estetyczną, ale także staje się wykładnią ich systemów światopoglądowych. Systemy te również mają wiele punktów stykowych – łączy je podobna wizja dwiowości ludzkiej natury, apoteoza poświęcenia i altruizmu, a także zbliżone podejście do problemów społecznych².

„Uwielbiam Dostojewskiego i stale go czytuję – wyznał w jednym z wywiadów Kurosawa. – Z pomocą krytyków niewiele można zrozumieć ze świata jego idei i myśli. Sądzę, że przede wszystkim jest to pisarz bardzo prosty. Moim zdaniem, żaden pisarz nie wyraził tak jak on współczucia i dobroci. Bezmiar współczucia, do którego był zdolny, przekraczał granice zakreślone zwykłemu człowiekowi. Wbrew naszym chęciom odwracamy oczy od zbyt wielkiej nędzy, on nie czynił tego nigdy. Cierpiał wraz z tymi, którzy cierpią”³. W słowach tych uderza szczególnie nacisk na humanistyczny aspekt twórczości rosyjskiego pisarza. I rzeczywiście, Kurosawa w swych filmach interpretuje Dostojewskiego przede wszystkim jako humanistę. Ponieważ wywodzi się z innej tradycji religijnej, niespecjalnie interesują go ontologiczno-religijne podstawy twórczości pisarza, które on sam, jako zdeklarowany wyznawca prawosławia, uważał za kluczowe. Kurosawę w jego prozie fascynuje przede wszystkim głębokie zrozumienie ludzkiej duszy, wrażliwość na jej cierpienie, a także moralna pasja, jaką twórczość ta jest przesycona.

¹ S. Prince, *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, New Jersey 1999, s. 136.

² Doszukiwanie się analogii w poglądach społecznych Dostojewskiego i Kurosawy może wydawać się nieco pochopne, jednak ich stanowiska opierają się na podobnych fundamentach. Obaj twórcy w młodości pozostawali pod wpływem ideologii burzycielskich (Dostojewski związał się z grupą zbierającą się wokół Michaiła Pietraszewskiego, Kurosawa zaś należał do Grupy Japońskiej Sztuki Proletariackiej), obaj też z wiekiem dokonali rewizji swych poglądów, które zwróciły się w stronę konserwatyzmu, jednak nigdy nie wyzbyli się wrażliwości na problemy społeczne, jaka stała u podstaw wcześniejszego zainteresowania ideologiami wywrotowymi. W całej twórczości Dostojewskiego, począwszy od *Biednych ludzi*, a na *Braciach Karamazow* skończywszy, problem niedoli spowodowanej nędzą zajmuje równie istotne miejsce, jak w takich filmach Kurosawy, jak choćby *Pijany anioł*, *Na dnie* czy *Dodes'kaden* (1970).

³ Cyt. za: A. Helman, *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970, s. 50.

Humanizm zarówno Dostojewskiego, jak i Kurosawy nie łączył się z wyidealizowaną koncepcją człowieka. Był to humanizm twórców zgłębiających całą nędzę ludzkiej kondycji. Odwaga nieodwracania wzroku wymagała od nich otwarcia się na argumenty antyhumanistyczne: obserwacji najciemniejszych aspektów człowieczeństwa, szczerzej analizy zbrodniczych i destrukcyjnych pierwiastków ludzkiej psychiki, a także krytycznej oceny człowieka jako istoty społecznej. „Udręczone paradoksy [...] Dostojewskiego [a także Kurosawy – M.B.] brzmią wprawdzie ahumanistycznie, ale wypowiedane były w imieniu ludzkości, z miłości do niej: w imieniu nowego, pogłębionego i rzetelnego humanizmu, który przeszedł przez piekło cierpienia i poznania”⁴ – pisze Tomasz Mann.

Paradoksalność, na którą zwraca uwagę Mann, jest cechą wspólną twórczości Dostojewskiego i Kurosawy. Artystów tych łączy „kubistyczna” zdolność jednoczesnego ukazania obu stron medalu, polifonicznego ujmowania problemów w pełnym spektrum. Wielkość światopoglądowa i artystyczna dzieł obu twórców kryje się w wewnętrznych napięciach, równoczesnym dowartościowywaniu sprzecznych biegunów, otwartości na ambiwalencje w sytuacjach, kiedy argumenty i kontrargumenty są równie silne i niepodważalne.

Wyraźnie zaznaczają się podobieństwa strukturalne między twórczością obu artystów. Częstokroć struktury znaczeniowe swych dzieł opierali oni na podwojeniach. Bohaterowie Dostojewskiego, przy całej ich głębi psychologicznej, dają się też interpretować jako bachtinowskie postaci-głosy ucieleśniające określone idee czy systemy światopoglądowe i pozostające w relacji polemicznej z reprezentantami innych idei. Pisarz w swych największych powieściach kreuje symetryczne pary postaci utożsamiających przeciwstawne postawy. Świat Dostojewskiego zaludniają gęsto pary bliźniaków czy sobowtórów. Pisze Michaił Bachtin: „bohaterowie prowadzą dysputy ze swoim sobowtorem, z diabłem, z *alter ego*, ze swoją karykaturą (Iwan i diabeł, Iwan i Smierdiakow, Raskolnikow i Swidrygajłow itp.). Ta właściwość tłumaczy również tak częste w dziele Dostojewskiego zjawisko podwojonych postaci. Można by wręcz powiedzieć, że Dostojewski zawsze pragnie przeciwieństwo wewnętrzne człowieka upostaciować w dwóch osobach, by je udramatyzować i ekstensywnie rozwinąć”⁵. Motyw sobowtóra czy *alter ego* przewija się także w całej twórczości Kurosawy. W *Pijanym aniele* na przeciwnych biegunach znaleźli się porywczy yakuza Matsunaga i szlachetny doktor Sanada. W *Zbłąkanym psie* zdegenerowanemu przestępcy przeciwstawił prawego policjanta. Bezwzględny porywacz z filmu *Wielki i mały* skontrastowany został z postacią uczciwego biznesmena. Wreszcie prosty złodziej zestawiony zostaje z dostojnym panem Takedą w *Sobowtórze*.

⁴ T. Mann, *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*, tłum. J. Błoński, Warszawa 2000, s. 236.

⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 45.

Samo proste przeciwstawianie antagonistycznych wartości nie byłoby jednak niczym szczególnym, specyfika wizji Dostojewskiego i Kurosawy polega na tym, że bohaterowie reprezentujący przeciwstawne idee często są sobie nadspodziewanie bliscy, dopełniają się wzajemnie, „przeglądają się w sobie jak w lustrach”. Bieguny z jednej perspektywy jawiące się jako przeciwstawne, z innej okazują się komplementarne. Wynika to z wizji, zgodnie z którą obaj artyści pojmują ludzką naturę. W duszy każdego człowieka odbywa się, według nich, nieustanna walka sprzecznych sił, a więc żeby ukazać ją w pełnej rozciągłości, potrzebne jest ujęcie dynamiczne, otwarte na dialogiczne ambiwalencje. Bachtin zwraca uwagę, że tok myślenia bohaterów Dostojewskiego przybiera formę raczej dialogu niż monologu⁶. Idee reprezentowane przez bohaterów i ich postawy wobec świata zależą od dominacji którejś ze stron osobowości czy wewnętrznego głosu dialogowego. Wewnętrzna sprzeczność ludzkiej istoty to kolejny, głębszy poziom podwojenia w świecie Dostojewskiego. Postaci z jego największych powieści nigdy nie są jednoznaczne, zdefiniowane czy ostatecznie uformowane. Pisarz z pasją analizuje psychiki złoczyńców, odkrywając tam pierwiastki szlachetności. Z drugiej strony niejednokrotnie dostrzega ciemność w duszach świętych.

Symptomatyczne, że bohaterowie Dostojewskiego wyznający przekonania i postawy, do których on sam nastawiony był krytycznie, są zazwyczaj bardziej interesujący niż postaci ucieleśniające idee bliskie pisarzowi. Iwan Karamazow czy Stawrogin to postaci konstruowane z wielkim kunsztem artystycznym, znacznie bardziej dynamiczne i wielowymiarowe aniżeli wyidealizowane „ikony” jak Alo-sza czy książę Myszkina. Decyduje o tym właśnie owa wrażliwość niepozwalająca odwrócić oczu, którą tak cenil Kurosawa. Pisarz zgłębiał najciemniejsze obszary psychiki swych postaci, nie lękał się dotykać problemów najboleśniejszych i najgłębiej skrywanych. Także i Kurosawę fascynowali ludzie moralnie zbłąkani, zdeteminowani przez mroczne, wręcz zbrodnicze popędy. Do najciekawszych postaci jego filmów należą: gangster Matsunaga, rozbójnik Tajomaru (*Rashomon*), Makbet-Washizu (*Tron we krwi*), porywacz i morderca Takeuchi (*Wielki i mały*).

Najciekawszi bohaterowie Kurosawy są ambiwalentni moralnie i psychologicznie. Przy czym, podobnie jak „u Dostojewskiego, to, co zbija z tropu, to simultaniczność owych stanów oraz to, że postacie są w pełni świadome swoich niekonsekwencji i podwójnego życia”⁷. Rozumiejąc dwoistość ludzkiej natury, reżyser nie rości sobie prawa do jednoznacznej oceny czy arbitralnego potępienia. Dostrzega istotny wpływ, jaki na wybory zbłąkanych moralnie ludzi wywierają czynniki społeczne. Matsunaga jest produktem upadku wartości pogrążonej w powojennym kryzysie Japonii; przyczyną obrania niewłaściwej drogi przez przestępcę Yusę ze *Zbłąkanego*

⁶ Tamże, s. 133.

⁷ A. Gide, *Dostojewski. Artykuły i wykłady*, tłum. K. Kot, Warszawa 1997, s. 141.

psa staje się nieszczęście z przeszłości; kidnaper z *Wielkiego i małego* popchnięty zostaje do swego czynu przez koszmarną sytuację materialną. Złodziej z *Sobowótora* początkowo kompletnie nie pojmuje etosu władcy, gdyż pochodzi z dołów społecznych – środowiska niemal zupełnie pozbawionego kodeksu etycznego. Również Dostojewski dostrzegał wpływ środowiska i warunków materialnych na świadomość moralną jednostki. Wielokrotnie powtarzał, że człowieka trzeba najpierw nakarmić, a dopiero potem zbawić od grzechu⁸. Ani Dostojewskiego, ani też Kurosawy nie nazwalibyśmy jednak deterministami społecznymi. Nie przedstawiają swych bohaterów jako bezwolnych marionetek sterowanych z zewnątrz, nie zdejmują z nich ciężaru odpowiedzialności. Człowiek jest istotą skazaną na podwojenie, ale i obdarzoną wolnością samodzielnego wyboru, a wzorce i naciski zewnętrzne odgrywają istotną, ale nie decydującą rolę w jego kształtowaniu.

Również bohaterowie starający się wybierać słusznie nie są u Kurosawy jednoznaczni. Bywają to często ludzie rozgoryczeni, niesympatyczni, cyniczni. Począwszy od swego debiutanckiego filmu *Legendy o dzudo* (1943), twórca konsekwentnie pokazywał, że wysoka świadomość moralna łączy się z ciągłym wyrzeczeniem i trudem. Biorą się one z niedoskonałości otoczenia, ale przede wszystkim z dwiistości ludzkiego wnętrza. Bohaterowie Kurosawy zmuszeni są do mozolnych zmagania z ułomnością własnej natury. „Ludzie to nie psy i koty, które nienawidzą się instynktownie [...] człowiek jest zarówno bohaterem, jak i złoczyńcą we własnym wnętrzu”⁹ – napisał w kontekście *Zbłąkanego psa* Donald Richie.

PIJANY ANIOŁ, SKANDAL – „KAŻDY ROZZARZONY PŁOMYK”

Pierwszym filmem Kurosawy, na którym wyraźnie odcisnęła się inspiracja prozą Dostojewskiego, jest *Pijany anioł*, który stanowi zarazem dzieło określane przez reżysera mianem „swego naprawdę pierwszego”. Dwóch głównych bohaterów filmu, doktora Sanadę i gangstera Matsunagę, łączy relacja oparta na zasadzie pokrewieństwa przeciwieństw. Mimo że reprezentują oni skrajnie różne systemy wartości, nie dają się wpisać w prosty model protagonista–antagonista, są sobie nadzwyczaj bliscy, są duchowymi sobowótami. Sanada doskonale rozumie Matsunagę, gdyż sam też nie jest człowiekiem bez skazy. Jego głęboką empatię wobec ułomności i zbłąkania gangstera umożliwiała mu znajomość podobnego stanu moralnego „zawieszenia” z autopsji. W młodości Sanada popełniał podobne błędy jak Matsunaga – odwiedzał domy publiczne, trwonił pieniądze na alkohol. Skłonność do pijaństwa

⁸ Por. B. Urbankowski, *Dostojewski – dramat humanizmów*, Warszawa 1978, s. 179.

⁹ D. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley–Los Angeles–London 1996, s. 61.

pozostała mu już na zawsze. Mimo altruistycznej pasji, z jaką poświęca się pomocy potrzebującym, nie potrafi odnaleźć w sobie siły niezbędnej do zwalczania własnej choroby alkoholowej, która wyraźnie go niszczy. Choć otoczenie darzy go szacunkiem, on sam nisko się ceni. Nie potrafi przyjmować wyrazów uznania, podobnie jak bohater samurajskiej dylogii – Sanjuro (*Straż przyboczna*, 1961, *Sanjuro – samuraj znikąd*, 1962), bywa oschły i nieuprzejmy. Wady Sanady czynią jego postać żywą i skomplikowaną. Jego poświęcenie, wzmocnione o cierpienie wewnętrzne wynikające z własnych niedoskonałości, czyni z niego niemal męczennika.

Jeszcze intensywniej przenikniętą duchem dzieł Dostojewskiego jest postać Matsunagi. Ten *nihilista i dandys*, jak określił go doktor Sanada, przypomina najbardziej fascynujących bohaterów stworzonych przez pisarza. Jego bunt przeciwko okrutnej rzeczywistości przywodzi na myśl postawy Stawrogina czy Iwana Karamazowa, z kolei zapamiętanie, z jakim oddaje się hulaszczym namiętnościom, kojarzy się z Rogożynem i Dymitrem Karamazowem. Nakładając maskę obojętności, Matsunaga stwarza pozory człowieka pozbawionego skrupułów, a jednak okazuje się zdolny do porywów szlachetności. „Bohaterowie Dostojewskiego to ludzie podwojeni, szukający jedności metodą kolejnego utożsamiania się raz z jedną, a raz z drugą częścią swej coraz bardziej rozpadającej się osobowości”¹⁰ – pisze Bohdan Urbankowski. Słowa te adekwatne są nie tylko w odniesieniu do Raskolnikowa czy Iwana Karamazowa, ale stanowią też trafną charakterystykę Matsunagi.

Los Matsunagi kończy się tragicznie – ginie z rąk innego gangstera. Czy jednak ponosi całkowitą klęskę? Która ze zwalczających się w jego wnętrzu sił ostatecznie zatryumfowała? Czy pod wpływem katalizatora w postaci bezinteresownego altruizmu Sanady zdołał odnieść moralne zwycięstwo? Pytania te Kurosawa pozostawia bez odpowiedzi. Śmierć Matsunagi okazuje się równie niejednoznaczna jak jego życie. Najbliższe prawdy byłoby przypuszczalnie stwierdzenie, że walka aż do końca pozostała nierozstrzygnięta. Czy zatem Kurosawa twierdzi, że nie istnieje nadzieja na rozstrzygnięcie konfliktu ludzkiej natury? Z pewnością nie, choć widzi ją w sposób różny od Dostojewskiego. Dla Rosjanina jedynym ratunkiem dla duszy naturalnie ciężającej w stronę mroku była bezwarunkowa wiara w Boga, choćby wbrew wszelkim racjonalnym argumentom. Kurosawa, jak wspominałem, nie jest zainteresowany ideą Boga w kształcie, w jakim widział ją Dostojewski, co być może wynika ze specyfiki buddyzmu zen, który – jako religia antropocentryczna – nie oferuje wyznawcom upostaciowionej formy Boga. Gdzie więc szukać dobra? Odpowiedzią jest droga obrona przez doktora Sanadę, a także wszystkie inne pokrewne mu postaci Kurosawy – poświęcenie drugiemu człowiekowi przedkładane nad zaspokajanie własnych indywidualnych potrzeb.

¹⁰ B. Urbankowski, dz. cyt., s. 192.

Bohaterowie, tacy jak Washizu (czyli Makbet w wersji Kurosawy), za wszelką cenę dążący do urzeczywistnienia swych pragnień i ambicji, skazani są na klęskę. Zarazem drogą do autentycznej samorealizacji, a zarazem nośnikiem optymizmu u Kurosawy jest zawsze altruizm. Bohaterka *Nie żałuję swej młodości* (1946) odnajduje szczęście, porzucając dostatek domu rodzinnego i oddając się pracy społecznej. Po mrocznej scenie agonii Matsunagi wymowę *Pijanego anioła* rozjaśnia epilog, ukazujący radość doktora Sanady z poprawy zdrowia jego nastoletniej pacjentki. Podobnie, kiedy w finale *Rashomona* drwal decyduje się zaopiekować porzuconym dzieckiem, jego gest nie tylko przynosi nadzieję, ale niemal równoważy bezmiar przenikającego film mroku.

Pisze Alicja Helman: „Bezinteresowna dobroć jednostki jest przykładem dla innych, którzy być może także spróbują stać się dobrymi. Gdyby wszyscy ludzie dobrej woli na ziemi podali sobie ręce, gdyby każdy rozżarzony płomyk stał się źródłem drugiego płomienia... Oto najwyraźniej skryształizowany program, ostateczne posłanie Kurosawy”¹¹. Podobną ideę moralnej współodpowiedzialności wyraził Dostojewski słowami umierającego gruzlika z *Idioty*, Hipolita: „Rzucając swoje ziarno, rzucając swoją «jałmużnę», swój dobry uczynek w jakiegokolwiek formie, człowiek daje z siebie część swojej osobowości i wchłania w siebie część innej; i obie jak gdyby się łączą; jeszcze trochę uwagi i człowiek zostaje wynagrodzony wiedzą, najbardziej niespodziewanymi odkryciami. [...] wszystkie rzucone przez niego, a może już nawet zapomniane ziarna, staną się ciałem i wzrosną; ten, co od niego otrzymał, przekaże innemu. I skąd pan wie, jaki udział, jako darczyńca będzie pan miał w przyszłym rozwiązywaniu losów ludzkości?”¹².

Głęboko przeniknięty duchem twórczości Dostojewskiego jest wątek adwokata Hiruty z filmu *Skandal*. Jest to bohater blisko spokrewniony z Marmieładowem ze *Zbrodni i kary*, a bliżej jeszcze z Liebiedkinem z *Idioty* – również adwokatem o wątpliwej moralności. Hiruta jest człowiekiem słabym, łatwo ulegającym naciskom z zewnątrz, obdarzonym charakterem dwulicowym, „lokajskim”, zdolnym do drobnych podłości i łajdactw. Podobnie jak liczni bohaterowie Dostojewskiego Hiruta znajduje rodzaj masochistycznej przyjemności we własnym zhańbieniu i upokorzeniu. Jednocześnie usilnie stara się być dobrym ojcem dla swej kilkunastoletniej, śmiertelnie chorej córki Masako, która – uszlachetniona przez cierpienie – ma naturę czystą i wyrozumiałą. *Nota bene* motyw dziecka stanowi kolejny istotny punkt wspólny powieści Dostojewskiego i filmów Kurosawy. Stephen Prince zwraca uwagę, że w przeciwieństwie do filmów Sama Peckinpaha, w których dzieci uosabiają wrodzoną brutalność człowieka, w utworach Kurosawy i Dostojewskiego dzieci są istotami czystymi i niewinnymi, a spotykające

¹¹ A. Helman, dz. cyt., s. 18.

¹² F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1987, s. 450–451.

ich krzywdy stanowią fundamentalny dowód na niesprawiedliwość i bezdusność świata¹³. Do wątku dziecięcego cierpienia powrócę w dalszej części eseju, poświęconej filmowi *Rudobrody*.

Dzięki miłości i moralnemu wsparciu umierającej córki Hiruta znajduje w sobie siłę konieczną do duchowej odnowy. Podobnie jak wielu bohaterów Dostojewskiego¹⁴ oczyszcza się poprzez publiczną spowiedź. Wyznając prawdę o własnej nieuczciwości i łapówkarstwie, nie tylko doprowadza do sprawiedliwego rozstrzygnięcia sprawy sądowej, ale przede wszystkim odnosi moralne zwycięstwo nad swą nikczemnością. Przypadek Hiruty nie jest w twórczości Kurosawy odosobniony. Reżyser wielokrotnie ukazywał bohaterów początkowo zbłąkanych moralnie i duchowo, którzy zdobywają samowiedzę i przechodzą metamorfozę. Wyraźnie podzielał wiarę Dostojewskiego w możliwość odkupienia poprzedzonego szczerym spojrzeniem w głąb własnego jestestwa. Przykłady nawróceń i przewartościowań w jego filmach można mnożyć: pokorny akt samokrytyki stał się momentem przełomowym dla młodego lekarza Yasumoto z filmu *Rudobrody*; dwaj chłopcy z *Ukrytej fortecy* (1958), podobnie jak tytułowy bohater *Sobowtóra*, choć początkowo kierują nimi wyłącznie niskie pobudki, pod wpływem etosu samurajskiego zmieniają się w ludzi zdolnych do wykazania się bezinteresownym heroizmem; postać im pokrewna, jaką jest Kikuchiyo z *Siedmiu samurajów*, chce zostać wojownikiem, gdyż pała wściekłością i żądzą zemsty, dopiero później pojmie, że droga samuraja to przede wszystkim ofiarowanie siebie samego innym; Watanabe – protagonista filmu *Piętno śmierci*, który w początkowych scenach ukazany jest jako obojętny i pogrążony w rutynie urzędnik, odkrywa w sobie altruistyczną pasję i podejmuje przedsięwzięcie mające poprawić sytuację mieszkańców ubogiej dzielnicy.

Wszystkie te metamorfozy mają wspólną przyczynę – bezpośrednie zetknięcie się bohaterów ze szlachetnością i z dobrocią innych. Dla adwokata ze *Skandalu „ziarnem jałmużny”* staje się miłość córki, dla doktora Yasumoto – altruizm Rudobrodego. Bohaterowie *Siedmiu samurajów*, *Ukrytej fortecy* i *Sobowtóra* zmieniają postawę za wzorem ludzi wcielających w życie honorową i zarazem pełną poświęcenia etykę Bushido. Urzędnik Watanabe – choć pośrednią tego przyczyną jest szok wywołany wiadomością o nieuleczalnej chorobie – odkrywa w sobie pokłady dobra dzięki życzliwości i radości życia swej młodej przyjaciółki.

¹³ S. Prince, dz. cyt., s. 95.

¹⁴ Por. A. Gide, dz. cyt., s. 108–109: „Idea spowiedzi nie do ucha księdza, ale przed każdym, wobec wszystkich, powraca obsesyjnie w powieściach Dostojewskiego. [...] Większość postaci Dostojewskiego ulega w pewnym momencie, często w sposób nieoczekiwany i nie na miejscu, potrzebie wypowiedzenia się, proszenia o wybaczenie kogoś przypadkowego, kto nie rozumie nawet czasem o czym mowa, potrzebie poniżenia się przed kimś, z kim się rozmawia”.

IDIOTA

Kurosawa pominął większość wątków pobocznych swej ulubionej powieści Dostojewskiego (nie znamy wszakże dłuższej o prawie dwie godziny wersji reżyserskiej). Ograniczył się głównie do historii czwórki głównych bohaterów: Nastazji, Agłaja i Rogożyna oraz księcia Myszkina, czyli tytułowego „idioty”. W postaci Myszkina pisarz odzwierciedlił swoją wizję doskonałego człowieczeństwa – wizję Chrystusowego miłosierdzia i empatii. Nastazja, Agłaja i Rogożyn to charakterystyczne dla Dostojewskiego postaci wewnętrznie skłócone, miotane sprzecznymi namiętnościami. Nastazja doświadczyła traumatycznych przeżyć we wczesnej młodości, co zaowocowało brakiem wiary w ludzką dobroć i skłonnością do autodestrukcji. Agłaja, przedstawiona jako natura czysta i szlachetna, kryje też drugie oblicze rozpieszczonej, bogatej panny, próżnej i wyniosłej. Z kolei Rogożyn, porywczy syn kupca, opętany jest gorącą namiętnością do Nastazji i nie mniejszą do niej nienawiścią.

Jedyna w twórczości Kurosawy adaptacja powieści Dostojewskiego nie należy niestety do jego najwybitniejszych filmów. Wynika to w dużej mierze z przesadnego namaszczenia, z jakim reżyser potraktował pierwowzór. Nie znaczy to, że nie wprowadził zmian w warstwie treściowej – akcję przeniósł do powojennej Japonii, nieco zmodyfikował także przebieg wydarzeń. Wydaje się jednak, że za wszelką cenę starał się odzwierciedlić atmosferę prozy Dostojewskiego – odrzucił realizm na rzecz literackiej stylizacji. „Postacie nigdy nie wygłaszają nawet jednego zdania tak, żeby przy tym nie zblednąć, nie zarumienić się lub nie zachwiać”¹⁵ – ironizuje na temat *Idioty* Dostojewskiego Vladimir Nabokov. Kurosawa wiernie oddał charakterystyczną dla Dostojewskiego intensyfikację emocjonalną, co jednak w połączeniu z nadmiernym nawarstwieniem punktów kulminacji dramaturgicznej i nadekspresją aktorską daje momentami efekt niezamierzonej groteski. Maniera imitacji powieści poskutkowała też bezprecedensowym w twórczości Kurosawy przeładowaniem słowem. Występuje ono w *Idiocie* nie tylko w formie dialogowej, ale i w funkcji narracyjnej (w postaci zarówno głosu z offu, jak i komentarzy pisanych). Symptomatyczne, że do najlepszych momentów filmu należą nieliczne sceny rozgrywające się w milczeniu, utkane z błyskotliwie zmontowanych sugestywnych obrazów (znakomitym przykładem jest sekwencja poprzedzająca atak epileptyczny Kamedy).

Słabą stroną filmu jest także konstrukcja psychologiczna tytułowego bohatera. Podobnie jak Myszkina, Kameda uosabia niezmaconą dobroć i bezwzględne miłosierdzie, jednak jego charakter został umotywowany nieco inaczej niż w powieści. Szwajcarska przeszłość Myszkina zastąpiona została traumatycznym doświadczeniem wojny, z której Kameda powraca na początku filmu. Jego udziałem stało się przeżycie zapożyczone z biografii Dostojewskiego (w powieści opisane jako za-

¹⁵ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, tłum. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 175.

słyszane przez Myszkińską). Został skazany na śmierć i ułaskawiony na chwilę przed egzekucją. Na skutek wstrząsu Kamedy doznał objawienia – poczuł bezgraniczną miłość do wszystkich stworzeń i ogromną litość dla ich cierpienia. Porównać go można do buddyjskiego bodhisattwy, który zwraca na progu własnego zbawienia, nie mogąc znieść, że inne istoty pozostaną nadal pogrążone w cierpieniu. Nadludzka moc współodczuwania czyni przy tym Kamedę (podobnie zresztą jak Myszkińską) bohaterem wyidealizowanym, niewiarygodnym i jednowymiarowym – raczej projekcją humanistycznego marzenia niż człowiekiem z krwi i kości.

Interpretatorzy dzieł Dostojewskiego wielokrotnie zwracali uwagę na znaczący paradoks. Działania Myszkińską, mimo najlepszych intencji, wywołują ciąg tragicznych zdarzeń zwieńczonych zamordowaniem Nastazji przez Rogożyna. Chrystusowa dobroć niejako nie przystaje do rzeczywistości, z jej konfrontacji z okrutnym światem wynikają dramatyczne konsekwencje. Kurosawa, starając się pozostać maksymalnie wiernym Dostojewskiemu, nie mógł pominąć tej kwestii – również i Kamedy wbrew swej woli doprowadza do tragedii. Pojawia się tu wątpliwość, którą Kurosawa rozwinię w *Na dnie* – niepewność, czy samo postępowanie miłosierne i wyrozumiałe wystarczy do uruchomienia mechanizmu rozprzestrzeniania się dobra. Argumentem negatywnym byłaby klęska całej trójki głównych bohaterów, której dobroć Kamedy nie tylko nie mogła zapobiec, ale nawet ją w pewien sposób spowodowała. Kurosawa w epilogu filmu podsuwa jednak także argument pozytywny. Oto Abako (Aglaja) ze łzami w oczach wypowiada następującą kwestię: „Zrozumiałam, że to nie on był idiotą, to my wszyscy jesteśmy idiotami”. Jak dowodzą przykłady młodego lekarza Yasumoto z *Rudobrodego* czy adwokata Hiruty ze *Skandalu*, akt skruchy i samokrytyki jest dla Kurosawy momentem przełomowym i warunkiem koniecznym przewartościowania. W duszy Abako zakiełkowało zasiane przez Kamedę ziarno jałmużny.

Co ciekawe, sceny tej próżno szukać u Dostojewskiego. Pisarz nie potrzebował namacalnych dowodów słuszności postawy Myszkińską, była ona dla niego pewnikiem wynikającym z wiary. Kurosawa nie tylko pomija aspekt religijny powieści, ale wręcz mu przeczy. Kamedy zapytany, czy wierzy w Boga, odpowiada lakonicznie: „Niespecjalnie” (w zastępstwie obszernego wywodu Myszkińską, który według André Gide’a zawiera istotę rosyjskiej religijności¹⁶). Dla Japończyka moralność nie musi być zależna od religii. W ostatecznym rozrachunku owa rozbieżność światopoglądowa między dwoma artystami się zaciera. Od różnych stron dochodzą do wspólnej humanistycznej idei miłosierdzia i oddania ludzkości. Gide twierdzi, że Dostojewski w sposób doskonalszy niż jakikolwiek inny artysta zobrazował następującą naukę Ewangelii: „Ten, który chce ocalić swoje życie, straci je, ale ten, który je ofiarowuje (wyrzeka się go), ten prawdziwie żyć będzie”¹⁷. Zdanie to mogłoby stać się mottem całej twórczości Kurosawy.

¹⁶ A. Gide, dz. cyt., s. 103–107.

¹⁷ Tamże, s. 100.

NA DNIE – „MIĘKISZ DLA BEZZĘBNYCH”

„Każdy człowiek, kimkolwiek by był, poniżony, żąda – choćby instynktownie tylko, chociażby bezwiednie – poszanowania ludzkiej godności. [...]. A ponieważ jest człowiekiem, należy się z nim zatem obchodzić po ludzku. Boże drogi! Przecież ludzkie traktowanie może uczłowieczyć nawet takiego, w którym dawno się już zatarło podobieństwo boże”¹⁸ – napisał Dostojewski we *Wspomnieniach z domu umarłych*. Ta słynna powieść, która podobno wzruszyła do łez samego cara Aleksandra II, stanowi oparty na własnych doświadczeniach autora opis życia skazanych na katorgę. Mimo że pełna jest smutnych zdarzeń i gorzkich refleksji, niesie optymistyczne przesłanie – przesycona jest bowiem wiarą w możliwość odkupienia win i odzyskanie człowieczeństwa nawet przez tych, którzy upadli na dno. Właśnie w środowisku ludzi najniżej upadłych rozgrywają się wydarzenia zekranizowanej przez Kurosawę sztuki Gorkiego. Zacznę jednak od początku, czyli od istotnych elementów cytowanej powieści Dostojewskiego, która stała się obiektem krytyki Gorkiego i negatywnym pierwowzorem jego dramatu.

We *Wspomnieniach z domu umarłych* pojawia się postać pobożnego, sędziwego raskolnika. Jest to bohater pojawiający się tylko sporadycznie, zaledwie naszkicowany, jednak na tyle wyraziście, że bez kozery można go nazwać prototypem późniejszych wielkich świętych Dostojewskiego: Makara z *Młodzika*, Tichona z *Biesów* czy wreszcie Zosimy z *Braci Karamazow*. „Był to staruszek lat sześćdziesięciu, mały, siwiutki – charakteryzuje go Dostojewski. – Od pierwszego wejścia zwróciłem na niego uwagę. Był tak niepodobny do innych więźniów, wzrok miał tak spokojny i łagodny, że pamiętam, z jaką szczególną przyjemnością patrzyłem na jego pogodne, świetliste oczy, otoczone siatką drobnych zmarszczek. Często z nim rozmawiałem i niewiele razy w życiu zdarzyło mi się spotkać równie zaczą, dobrotliwą istotę”¹⁹. Wiara i dobroć starca nie jest jednak prosta i jednoznaczna. Pisarz choć zrazu przedstawia go jako człowieka pobożnego i spokojnego, który wydaje się w pełni zharmonizowany wewnętrznie, kilkadziesiąt stron dalej w mistrzowski sposób pogłębia jego charakterystykę, dodając pozornie mimochodem jedno krótkie zdanie: „Staruszek był na pozór bardzo spokojny (mówiłem już o nim), lecz z niektórych oznak wnioskuję, że jego stan duchowy był okropny”²⁰. I tyle. Resztę czytelnik musi dopowiedzieć sobie sam. Skąd ta dysharmonia? Gorki w dramacie *Na dnies* stara się w pewnym sensie udzielić odpowiedzi na to pytanie.

Sztuka podejmuje wątki tematyczne wielokrotnie zgłębiane przez Dostojewskiego, przy czym dostarcza odmiennych rozstrzygnięć najbardziej znaczących kwestii. Jest to utwór o stosunkowo niewielkim ładunku ideologicznym,

¹⁸ F. Dostojewski, *Wspomnienia z domu umarłych*, Warszawa 1992, s. 104.

¹⁹ Tamże, s. 36.

²⁰ Tamże, s. 227.

centralne miejsce zajmują w nim uniwersalne rozważania egzystencjalne. Gorki kreuje postać pielgrzyma Łuki, który jest odpowiednikiem skazanego na katorgę raskolnika, a wraz z nim wszystkich innych świętych Dostojewskiego. Pozostali bohaterowie to ukazani z naturalistyczną manierą ludzie z marginesu społecznego – alkoholicy, złodzieje, prostytutki, wszelkiego rodzaju wykolejeńcy. Łuka, zderzony z tym światem nędzy i cierpienia, usiłuje czynić to samo, co usiłowaliby pokrewni mu bohaterowie Dostojewskiego – stara się nieść pomoc. Daje im kojącą cierpienie nadzieję, która jednak opiera się na fałszu. Prędzej czy później bohaterowie zostaną skonfrontowani z okrutną prawdą, w wyniku czego poniosą klęskę. Nie oznacza to bynajmniej, że Gorki całkowicie dyskredytuje postawę Łuki. Podobnie jak religia – według definicji Karola Marksa – stanowi „opium dla mas”, narkotyk odurzający i odbierający świadomość klasową, ale również niezbędne lekarstwo znieczulające cierpienie uciskanych, tak nadzieja, którą niesie Łuka, to „mięksisz dla bezzębnych”²¹ – być może opiera się na kłamstwie, ale jednocześnie stanowi jedyny środek utrzymujący przy życiu nieszczęśników z *Na dniu*. Sam Łuka świetnie zdaje sobie sprawę, że to, czym karmi nędzarzy, jest iluzją. Nie uważa jednak prawdy za wartość nadrzędną, „bo i proszę, jaka tu może być prawda? I bez niej człowiek nie ma czym oddychać na świecie”²². Gorki tworzy w ramach skrajnie różnego paradygmatu światopoglądowego niż Dostojewski, a co za tym idzie, to, co dla autora *Zbrodni i kary* było najwyższą prawdą (wiara w Boga i chrześcijańskie umiłowanie ludzkości), dla niego jest – być może szlachetnym – ale nadal kłamstwem. Wydaje się, że Gorki, pisząc słowa: „Kłamał z litości dla was [...] Niejeden człowiek kłamał z litości dla drugiego... Wiem o tym! Czytałem! Kłamię pięknie, wzniośle, w natchnieniu”²³ – krytykuje nie tylko Łukę, ale i Dostojewskiego.

Po której stronie konfliktu dwóch paradygmatów światopoglądowych opowiedział się Kurosawa? Odpowiedź nie jest i nie może być jednoznaczna. Reżyser wznosi dialogiczną metodę Dostojewskiego na wyższy, intertekstualny poziom. Sprawdza, czy w obliczu nieubłaganej krytyki istnieje sposób, by obronić tak cenne dla niego wartości i przekonania. Jest przy tym bezlitośnie rzetelny w odczytywaniu Gorkiego, jego adaptacja, mimo zmiany czasu i miejsca akcji, jest niemal doskonale wierna oryginałowi. „Niemał”, bo Kurosawa zdecydował się wyrugować z filmu podteksty ideologiczne: zarówno marksizm Gorkiego, jak i atakowany przezeń prawosławny konserwatyzm Dostojewskiego. W istocie zabieg ten wzmacnia jeszcze negatywną wymowę całości. W świecie Gorkiego tli się niksła wprawdzie, ale jednak nadzieja, że gdy zatryumfuje sprawiedliwość dziejowa, sytuacja odmieni się na lepsze. Obraz rzeczywistości w prozie Dostojewskiego rozjaśniał stabilny system wartości oparty na fundamencie „bizantyjskiego mistycyzmu”. Odrzucenie przez Kurosawę sfery polemiki między paradygmatem konserwatywno-słowiańskim

²¹ M. Gorki, *Na dniu*, Kraków 1951, s. 140.

²² Tamże, s. 144.

²³ Tamże, s. 145.

a rewolucyjnym pozwoliło mu odnaleźć wspólny mianownik – humanizm. *Na dnię* Gorkiego przesiąknięte jest nim bowiem w stopniu nie mniejszym niż twórczość Dostojewskiego. Różnica leży w fundamentach, na których wspierają się projekty humanistyczne tych dwóch pisarzy. Stanowisko Dostojewskiego nazwalibyśmy humanizmem religijnym, Gorkiego – humanizmem marksistowskim, abstrahujący zaś od sporów ideologicznych humanizm Kurosawy nie wymaga dookreślających przymiotników. Polega na spojrzeniu na kondycję ludzką w całej jej nędzy i cierpieniu bez potrzeby uwznioślenia jej czy też nadawania wyższego sensu dziejowego.

Humanizm filmu Kurosawy jest tak bezlitośnie szczery w spojrzeniu na człowieka, że łatwo można go pomylić z antyhumanizmem. Choć sam artysta przekornie nazywał *Na dnię* komedią, w rzeczywistości jest to bodaj najbardziej ponure i pesymistyczne z jego dzieł (oprócz może filmów szekspirowskich, w których jednak ciemny ton ma nieco inny wymiar). Człowiek jest z urodzenia skazany na to, by być niedoskonałym i nieszczęśliwym. Humanistyczna odmowa odwracania wzroku w obliczu najnędnějších aspektów ludzkiej kondycji doprowadziła Kurosawę do przyjęcia skrajnie pesymistycznej optyki postrzegania człowieka. Dokładnie tak samo jak Dostojewski nie lęka się argumentów godzących w najcenniejsze mu wartości. Autor *Biesów*, na przekór głoszonym przez siebie ideom, wielokrotnie wysuwał ustami swych bohaterów stojące po jego stronie argumenty sceptycyzmu i zwątpienia. Oparta na bezlitośnie racjonalnych przesłankach niewiara doprowadza do logicznie umotywowanego samobójstwa Kiryłowa, morderstwa Raskolnikowa czy też zanegowania świata i porządku moralnego Iwana Karamazowa. Również Kurosawa poddał w *Na dnię* sceptycznej analizie swój własny system przekonań oparty na idei bezinteresownego humanitaryzmu jako siły przełamującej poczucie tragizmu egzystencji. Kahei (czyli pielgrzym Łuka) choć na pozór podobny jest do postaci altruistów, takich jak Sanada czy późniejszy Rudobrody, w rzeczywistości okazuje się nosicielem idei słabej, wręcz fałszywej. Niesie doraźną pomoc cierpiącym bliźnim, rozbudzając w nich złudne nadzieje na polepszenie sytuacji, jednak w ostatecznym rozrachunku jego działania nie tylko nie poskutkują rozprzestrzenieniem się dobra, ale wręcz obrócają się w zło – staną się przyczyną morderstwa i samobójstwa. W interpretacji Kurosawy „miękkiszem dla bezzębnych” staje się zatem przewodnia idea przeważającej części jego filmów, czyli idea rozprzestrzeniającego się altruizmu – „ziarna jałmużny”.

RUDOBRODY

Znacznie bardziej optymistyczną wizję świata i człowieka, połączoną z czytelnym przesłaniem moralnym, niesie film zamykający i podsumowujący pierwszą połowę twórczości Kurosawy – *Rudobrody*. Tytułowy bohater filmu, tak jak Sanada, jest lekarzem oddanym niesieniu pomocy ubogim. Jednak, w przeciwieństwie do doktora z *Pijanego anioła*, Rudobrody nie ma najmniejszych wątpliwości co do obranej

drogi życiowej. Jego postać jest dla Kurosawy poniekąd tym, czym dla Dostojewskiego był książę Myszkina – wcieleniem marzenia o idealnym człowieku. Pojawia się tu jednak rozbieżność między ich wyobrażeniami ideału. Myszkina na zło potrafi reagować wyłącznie dobrem. Nie jest w stanie stanowczo się sprzeciwić, przez co staje się mimowolnym pośrednim sprawcą tragicznych wydarzeń. Jego naiwna dobroć nie przystaje do rzeczywistości. Rudobrody obdarzony został natomiast nadludzką potęgą charakteru – uosabia siłę i majestat, jest wolny od dwoistości charakterystycznej dla innych altruistów Kurosawy. Podobnie jak generał Rokurota z *Ukrytej fortecy* czy Sanjuro ze *Straży przybocznej* nie waha się w słusznej sprawie podejmować środków samych w sobie nieetycznych – przemocy i szantażu. Pragmatyczna zasada „cel uświęca środki” nie prowadzi go jednak do moralnej dwuznaczności czy relatywizmu. Czyny Rudobrodego są usprawiedliwione jego absolutnym altruizmem i całkowitym oddaniem się pomocy potrzebującym.

Emanująca od Rudobrodego moralna siła wywiera pozytywny wpływ na ludzi z jego otoczenia. Kurosawa, zgodnie z kluczową dla filmu ideą rozprzestrzeniania się dobra, ukazuje istną epidemię szlachetności. By ją zobrazować, zapożycza od Dostojewskiego jeden z wątków powieści *Skrzywdzeni i poniżeni*: historię Nelly, zmuszanej do nierządu dziewczynki, postaci być może najboleśniej w całej powieści skrzywdzonej. Mogłaby ona być młodszą siostrą Nastazji Filipowny – tak jak w przypadku bohaterki *Idioty*, dotykające Nelly koszmarnie tragedie powodują skłonność do autodestrukcji i zamknięcie się jej dziecięcego serca na wiarę w ludzką dobroć. Protagonista powieści (a zarazem narrator, przy czym wiele wskazówek sugeruje, że możemy go w dużym stopniu utożsamiać z autorem) stara się przywrócić nieszczęśliwej istocie zdolność pokładania w ludziach ufności. Kiedy u Nelly ujawnia się nieuleczalna wada serca, opiekuje się nią wraz z lekarzem niemieckiego pochodzenia, jednym z bohaterów epizodycznych, który jednak wymaga dostrzeżenia ze względu na analogie z Kurosawą.

Przyjrzyjmy się scenie zacytowanej w *Rudobrodam* niemal dosłownie. Doktor usiłuje nakłonić dziecko do przyjęcia niezbędnych lekarstw. Nelly jednak celowo wysypuje proszek na podłogę. Oczekuje agresywnej reakcji, w pewnym sensie nawet stara się ją wywołać, by potwierdzić swoją ponurą wizję otoczenia. Sędziwi doktor gani jednak dziewczynkę bardzo spokojnie i raczej ze smutkiem niż z gniewem, po czym ponawia próbę podania jej leku. Nelly i tym razem odtrąca jego dobroć ze znacznie intensywniejszą złośliwością i wyrachowaniem. „Nelly roześmiała się głośno, ale już nie poprzednim wesołym, dobrodusznym śmiechem. W twarzy jej błysnęło coś złego, okrutnego. Przez cały ten czas jak gdyby unikała mego spojrzenia i patrzyła na doktora z sarkazmem, poprzez który przebijał się niepokój”²⁴. Doktor ponownie zareagował cierpliwie i wyrozumiale. „Nelly stropiła się strasznie. Oczekiwała naszego gniewu, myślała, że zaczniemy na nią krzyczeć, robić wymów-

²⁴ F. Dostojewski, *Skrzywdzeni i poniżeni*, Warszawa 1992, s. 268.

ki, może podświadomie chciała tego nawet w tym momencie, aby móc wybuchnąć histerycznym płaczem, porzucić znowu proszki, a może nawet potłuc coś ze złości i tym zaspokoić swoje kapryśne, obolałe serduszko. [...] Nagle, zdumiona anielską dobrocią skrzywdzonego przez nią staruszka i cierpliwością, z jaką rozpuszczał dla niej trzeci z kolei proszek bez słowa wymówki, Nelly ucichła. Sarkazm znikł z jej warg, twarz nagle się zarumieniła, oczy zwilgotniały [...]. Doktor podał lekarstwo. Spokojnie i nieśmiało wypłała je, pochwyciła czerwoną, pulchną rękę starca i powoli spojrzęła mu w oczy. [...]

– Dobrze, wdzięczne dziecko – powiedział Doktor uroczyście – biedna dziewczynka²⁵. Ta piękna scena przypomina niemal egzorcyzm, podczas którego lekarz swą dobrocią i wyrozumiałością wypędza z serca Nelly mrok, przywracając naturalną dziecięcą ufność i niewinność.

Kurosawa rolę doktora rozdzielił między dwu lekarzy, Rudobrodego i młodego Yasumoto. Pierwszy podaje dziewczynce lekarstwo, drugi wypowiada kwestie bardzo podobne do tych z powieści. Na szlachetne uczucia otwiera się nie tylko dziewczynka, ale i głęboko poruszony całą sytuacją młody lekarz. Tworzy się swoisty łańcuch dobroci – zarówno dziewczynka, jak i Yasumoto będą przekazywać ją dalej. Ten ostatni odnajdzie w końcu swoje przeznaczenie w podążaniu śladami Rudobrodego, porzuci ambicje dotyczące prestiżowej kariery w imię niesienia pomocy potrzebującym. Przedtem jednak będzie musiał się ukorzyć, co również z ducha bardzo bliskie jest Dostojewskiemu. Dopiero szczere wyznanie własnych niedostatków – zarozumiałości i małostkowości – umożliwi mu faktyczną wewnętrzną odmianę i wypracowanie nowego nastawienia wobec innych.

Rudobrody, kierujący procesem edukacji moralnej młodego Yasumoto, bywa także i okrutny. Zmusza młodego lekarza do uważnej obserwacji umierającego, którego agonია ukazana została w sposób równie przerażający jak cierpienie bohaterki *Milczenia* (1963) Ingmara Bergmana. Jednak ten bezlitosny i, wydawałoby się, nieczuły nakaz wynika właśnie z owej wrażliwości niepozwalającej odwrócić oczu, jaką Kurosawa przypisuje Dostojewskiemu. Prawdziwy humanista, jakim staje się Yasumoto, nie może patrzeć na świat przez upiększające filtry.

* * *

Centralną ideą powieści Fiodora Dostojewskiego jest idea Boga²⁶. Pozostałe kwestie – społeczne, etyczne i filozoficzne – zdeterminowane są w powieściach autora *Zbrodni i kary* przez wiarę lub jej brak. Ludzie wierzący odznaczają się wysoką świadomością moralną, silnym systemem wartości, kojącym poczuciem wyższego sensu istnienia. Z kolei ateści pogrążeni są w egzystencjalnej pustce, chaosie

²⁵ Tamże, s. 269.

²⁶ Por. B. Urbankowski, dz. cyt., s. 166.

wartości, negacji i psychicznych sprzecznościach. Brak wiary prowadzi do nihilizmu, etyka – a więc i społeczeństwo – pozbawione religii nie mają racji bytu, ciężą ku chaosowi i anarchii. W omówionych filmach Kurosawy wątki i motywy zapożyczone z powieści Dostojewskiego zostały wykorzenione z oryginalnego kontekstu kulturowego, pozbawione elementów swoiście rosyjskich, z religią prawosławną na czele. Kurosawa, abstrahując od fundamentalnej idei dzieł Dostojewskiego, zdołał wydestylować z nich uniwersalny, niezależny od religii projekt humanistyczny, którego jedynym punktem odniesienia jest człowiek. Poczynania szlachetnych jednostek wyznacza empatia, miłosierdzie i głęboka wrażliwość na cierpienie, nie zaś drogowskazy rozstawione „odgórnie”. Miłość bliźniego jest dla Kurosawy wartością niewymagającą dodatkowego uzasadnienia – uzasadnia się sama. Innymi słowy moralność jest wartością zdeterminowaną przez relacje horyzontalne, a nie wertykalne. Centralną ideą filmów Akiry Kurosawy jest idea człowieka.

GRAIN OF CHARITY. KUROSAWA READS DOSTOYEVSKY

Summary

The main aim of the essay is to find analogies between films by Akira Kurosawa and novel by his favorite writer – Fyodor Dostoyevsky. Kurosawa made only one adaptation of Dostoyevsky's novel, i.e. *The Idiot*, but the influences from his work can be traced in most of Kurosawa's pictures, especially in *Drunken Angel*, *Stray Dog*, *Scandal*, *The Lower Depths* and *Red Beard*. Kurosawa admired Dostoyevsky for his deep compassion and – as he put it – the godlike courage of not to avert eyes in face of the most dreadful and tragic aspects of human life. The work of both artists is marked by a strong moral and social commitment and empathy for suffering and affirmation of human dignity. Also on the level of psychology of characters created by them, one can find an important similarity. The most interesting of the characters are condemned to be double, always divided by opposite inner forces. On the other hand, there is a significant difference between Dostoyevsky's and Kurosawa's point of view. The Russian writer was strongly attached to ideas of Christian Orthodoxy. His famous sentence *anything is permissible if there is no God*, implicates that, in his view on world, all social and ethical issues were determined by religion. By moving threats of Dostoyevsky's novel to Japanese cultural ground, Kurosawa emphasized universal elements of writer's humanism; however, he rejected the religious aspects of it.

Translated by Michał Bobrowski