



Studia
Filmoznawcze
31
Wrocław 2010

Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

W ŚWIECIE YAKUZY – JAPOŃSKIE OBLICZE FILMU CZARNEGO

Film czarny nie jest wyłącznie przedmiotem badań historycznych, ale czymś żywym, nieustannie obecnym w świadomości widzów, nie tyle za sprawą znajomości klasycznych dzieł z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ile dzięki wpływom i inspiracjom, które dostrzegamy we współczesnym kinie, czasem w postaci nostalgicznego przywołania, czasem gry podjętej z konwencjami stylistycznymi. Bezpośrednie nawiązanie do poetyki filmu *noir* znajdziemy w twórczości Jeana-Pierre'a Melville'a, Romana Polańskiego, Martina Scorsese, Ridleya Scotta, Joela i Ethana Coenów, Michaela Manna i wielu innych reżyserów, nie tylko zachodnich, ale również azjatyckich, zwłaszcza japońskich, którzy z powodzeniem przenosili elementy czarnego kryminału na własny grunt.

W podstawowych opracowaniach krytycznych podkreśla się zwykle oryginalność i odmienność stylistyczną kinematografii japońskiej, jednak od samego początku można było wskazywać na obecność konwencji hollywoodzkich oraz próby przyswojenia klasycznych reguł gatunkowych, zasad montażu oraz sposobu gry aktorskiej. Nie znaczy to bynajmniej, że mieliśmy do czynienia z prostym naśladownictwem, ale raczej z przekształceniem i dostosowaniem do oczekiwań publiczności. Do pewnego stopnia był to skutek projektu modernizacji całego społeczeństwa na początku ubiegłego stulecia, odbicie szerszego zjawiska związanego z zachodzącymi wówczas przemianami obyczajowymi i kulturowymi.

W twórczości wielu wybitnych reżyserów japońskich dostrzegamy fascynację kinem amerykańskim i europejskim, o czym świadczą nieme filmy Yasujirō Ozu, pełne odniesień do burleski w duchu Charlesa Chaplina i Harolda Lloyda, kome-

dii Ernsta Lubitscha, melodramatów, a przede wszystkim filmów gangsterskich¹. Nie bez znaczenia był również wpływ ekspresjonizmu, widoczny w sposobie wykorzystania światłocienia, ujęć subiektywnych i kamery umieszczonej pod niezwykłym kątem. Zainteresowanie osiągnięciami zachodnich kinematografii nie ograniczało się wyłącznie do warstwy formalnej, ale rozciągało się także na płaszczyznę fabularną, jako że Japonia była wówczas krajem przechodzącym transformację w obszarze gospodarczym, politycznym i społecznym.

Możemy zwrócić uwagę na powinowactwo widoczne na dwóch płaszczyznach: w obecności schematów gatunkowych oraz pewnych tendencji stylistycznych, czego szczególnie interesującą realizację znajdziemy w japońskiej odmianie kina gangsterskiego (*yakuza eiga*)². Z jednej strony, filmy te wyrastają z tradycji rodzimej, z opowieści o wędrownych mistrzach miecza (*matatabi-mono*), drobnych rzeźmieszkach, nałogowych hazardzistach i wygnańcach, żyjących samotnie, na marginesie społeczeństwa, często ściganych przez prawo, jak Zatōichi, Chūji Kunisada czy Jirōchō z Shimizu³. Z drugiej strony, w warstwie wizualnej, odwołują się one do amerykańskiego kina czarnego, z jego charakterystyczną ikonografią i sposobem przedstawiania. Nie dotyczy to całości gatunku, ale tylko niektórych jego wytworów, zwłaszcza tych, które powstawały poza głównym nurtem reprezentowanym przez *ninkyō eiga* („opowieści rycerskie”, rozgrywające się w okresie przedwojennym) – filmy produkowane w latach sześćdziesiątych przez wytwórnię Tōei.

Musimy pamiętać, że film *noir* nie jest gatunkiem w ścisłym rozumieniu tego słowa, co podkreślali Raymond Borde i Étienne Chaumeton, pierwsi krytycy próbujący opisać to zjawisko, poszukując wyznaczników tematycznych i estetycznych⁴. Francuzi zwrócili uwagę na pewną tendencję obecną w kinie amerykańskim lat czterdziestych i pięćdziesiątych, a wyrażającą się w upodobaniu do określonej scenerii (wielkie miasto, filmowane nocą w strugach deszczu), typów postaci (neurotyczni gangsterzy, prywatni detektywi, samotnicy o autodestrukcyjnych skłonnościach), a przede wszystkim określonej wizji świata, która była skutkiem powojennej utraty złudzeń, anomii oraz niemożności wyrazistego oddzielenia dobra i zła. Wszechobecność zbrodni i śmierci w najróżniejszych jej postaciach stała się

¹ Obecność schematów fabularnych amerykańskiego kina gangsterskiego widać zwłaszcza w dwóch filmach Ozu: *Kroczenie radośnie* (*Hogaraka ni ayume*, 1930) i *Kobieta z obławy* (*Hijōsen no onna*, 1933).

² Odmienne spojrzenie prezentuje Paul Schrader, który podkreśla różnice między amerykańskim i japońskim kinem gangsterskim, sugeruje, że filmy japońskie bliższe były westernowi ze względu na obecność pokrewnego systemu wartości. Należy jednak zaznaczyć, że autor skupia się na „rycerskiej” (*ninkyō*) odmianie *yakuza eiga*, rozwijającej zasadniczy temat filmów samurajskich, czyli konflikt między obowiązkiem (*giri*) a uczuciami (*ninjō*).

³ W okresie przedwojennym postaci legendarnych bohaterów wielokrotnie pojawiały się na ekranie, wcielali się w nie popularni aktorzy: Denjirō Ōkōchi i Tsumasaburō Bandō. Zob. K. Loska, *Poetyka filmu japońskiego*, Kraków 2009, s. 123–141.

⁴ R. Borde, É. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Paris 1955.

głównym wyróżnikiem filmu czarnego, stąd atmosfera zagrożenia i niepewności, dwuznaczność wszystkich sytuacji i zachowań ludzi, którzy są zdeprawowani, niemoralni, często bywają okrutni i bezwzględni, kierują się wyłącznie instynktami, pragnieniami i żądzą.

Filmy czarne przedstawiają świat mroczny i skorumpowany, bohaterów pozbawionych widoków na przyszłość, nierzadko skazanych na zagładę, schwytych w pułapkę bez wyjścia, sfrustrowanych, wyobcowanych, wykorzystanych, rozczarowanych życiem i związkami z innymi ludźmi. Dekadencja, nihilizm i alienacja były jedynie skutkiem nieprzystosowania oraz niemożności odnalezienia się w nowej, powojennej rzeczywistości. Nad kobietami i mężczyznami ciąży fatum, widmo przeszłości, skrywają oni mroczne tajemnice, a struktura fabularna odzwierciedla ten stan rzeczy, przywołując przeszłość w retrospekcjach, proponując opowieść o odkrywaniu prawdy i wyjaśnianiu zagadki.

Paul Schrader wskazał na wiele wyznaczników stylistycznych, które miały oddać charakterystyczną tematykę: rolę światłocienia, upodobanie do linii wertykalnych i diagonalnych, wtopienie postaci w scenerię wydarzeń, a nawet ukrywanie ich w cieniu, obecność symboliki wodnej, wykorzystanie wątku romantycznego (z nieszczęśliwym zakończeniem) oraz nielinarne uporządkowanie fabuły⁵. Możemy również zwrócić uwagę na kilka elementów wizualnych, jak stosowanie oświetlenia w niskim kluczu, rolę kontrastów czerni i bieli, operowanie głębią ostrości, filmowanie z wysokiego kąta oraz „klastrofobiczną” kompozycję kadru, w którym na pierwszy plan wysuwają się drzwi, schody, okna i filary oddzielające od siebie bohaterów.

Nie zamierzam przedstawiać charakterystyki klasycznego filmu czarnego, ale wskazać jedynie na pewne inspiracje, jakie od początku lat pięćdziesiątych odnajdujemy w kinematografii japońskiej, podejmującej próbę przeniesienia obcej estetyki na rodzimy grunt w taki sposób, by nie było to wyłącznie pustą imitacją, ale twórczym rozwinięciem. Zainteresowanie amerykańskimi produkcjami wynikało po części z podobnego, pesymistycznego spojrzenia na powojenną rzeczywistość, z poczucia zagubienia i egzystencjalnego kryzysu, będącego skutkiem rozpadu dotychczasowego systemu wartości, patriarchalnego i feudalnego porządku, niemożności pogodzenia się z nowym łaodem. Nie od razu jednak współczesne filmy yakuzy prezentowały nihilistyczne spojrzenie na świat. Początkowo bohaterowie *ninkyō eiga* postępowali zgodnie z zasadami honoru (*jingi*), kierowali się wyłącznie obowiązkiem i lojalnością, gdyż bezgraniczne oddanie „ojcu chrzestnemu” (*oyabunowi*), nawet za cenę własnego życia, było czymś naturalnym, wynikało z zasady wzajemnych zobowiązań.

⁵ P. Schrader, *Notes on film noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. A. Silver, J. Ursini, New York 1996, s. 57–58.

Tadao Satō wskazywał na znaczenie dumy (*iji*) jako podstawowego mechanizmu pozwalającego zrozumieć motywację psychologiczną gangstera. Duma związana była z honorem (*meiyo*), potrzebą zdobycia uznania w środowisku, ale także wynikała z przekonania o słuszności własnych wyborów, poglądów i działań, czasem zaś przeradzała się w upór (*ijippari*), zamykający człowieka w pułapce bez wyjścia⁶. W ten sposób postępowanie bohatera można było odczytywać nie tylko jako wyraz przywiązania do tradycyjnych wartości, ale i walki o zachowanie tożsamości.

Fabuła klasycznych filmów gangsterskich początku lat sześćdziesiątych rozwijała się zgodnie z ustalonym wzorcem. Bohater wychodzi z więzienia po odsiedzeniu kilkuletniego wyroku za zabójstwo, próbuje wrócić do wcześniejszego życia, zając należne mu miejsce w strukturach przestępczego świata, jednak przekonuje się, że pod jego nieobecność wszystko uległo zmianie, przestały obowiązywać wcześniejsze układy, szef gangu, z którym był związany, zginął w zamachu, a on sam musi postępować niezgodnie z wyznawanymi przez siebie zasadami. Nie może jednak porzucić przestępczego środowiska, gdyż oznaczałoby to zniszczenie ostatnich więzi społecznych. Czuje się samotny i opuszczony, żyje wyłącznie tęsknotą, pragnieniem odzyskania tego, co utracone, a czego być może nigdy nie posiadał. Dlatego też jedynym wyjściem okazuje się śmierć, która pełni funkcję oczyszczającą. Jego poświęcenie dla sprawy ucieleśnia rezygnację z własnych pragnień, osobistych celów, na rzecz dobra wspólnego⁷.

Miejscem o szczególnym znaczeniu dla każdego gangstera jest więzienie. W filmach japońskich przedstawiane nierzadko jako przestrzeń utopijna, w której rządzi kodeks honorowy, a przyjaźń nie jest zagrożona zdradą i zepsuciem panującymi w świecie. Braterstwo krwi zawarte w celi ma swoje konsekwencje za murami, ale najczęściej to śmierć jest przeznaczeniem gangstera. Nieumiejętność przystosowania się do życia na wolności, przygnębienie, świadomość odtrącenia, sprzeciw wobec hipokryzji, konformizmu oraz porzucenia ideałów wzmacniają autodestrukcyjne i samobójcze skłonności widoczne u wszystkich bohaterów filmów yakuza. Mimo niezwykłego opanowania oraz umiejętności posługiwania się bronią są oni narażeni na wyzwania, którym nie potrafią sprostać, poruszają się bowiem na skraju przepaści, niezdolni do zrozumienia świata, w którym rządzi wyłącznie pieniądź. Absurd życia i poczucie pustki wewnętrznej prowadzą do wyobcowania, co stopniowo przekłada się na nihilistyczny wymiar tych opowieści, których bohaterowie z góry skazani są na porażkę. Większość z nich akceptuje swój los i nie próbuje walczyć z przeznaczeniem.

⁶ T. Satō, *Chūshingura: iji no keifu*, Tōkyō 1976, s. 45–50. Na koncepcję japońskiego krytyka zwraca uwagę Isolde Standish w *Myth and Masculinity in Japanese Cinema*, Richmond 2000, s. 158–164.

⁷ Zob. G. Barrett, *Archetypes of the Japanese Cinema: The Sociological and Religious Significance of the Principle Heroes and Heroines*, London 1989, s. 67–75.

Nie tylko wyznaczniki tematyczne i charakterystyka postaci wskazują na związek między amerykańską i japońską odmianą filmu czarnego, ale również sposób prowadzenia narracji, poprzez zastosowanie techniki *voice-over* pojawiającej się zazwyczaj w formie monologu wewnętrznego. W klasycznym kinie hollywoodzkim służyło to uprawdopodobnieniu przedstawianych wydarzeń, wzmocnieniu mechanizmu projekcji-identyfikacji, choć twórcy chętniej posługiwali się trzecioosobową narracją (zwłaszcza w filmach wojennych). W czarnych kryminałach bohater opowiadał historię swojego upadku, usiłując dzięki temu odzyskać kontrolę nad strumieniem wypadków, a przez to nad własnym życiem, gdyż nieszczęśliwy zbieg okoliczności doprowadził go do sytuacji bez wyjścia (np. *Podwójne ubezpieczenie* Billy'ego Wildera)⁸.

W opinii historyków pierwszą udaną próbą przeniesienia konwencji filmu czarnego na obszar kinematografii japońskiej był *Zabłąkany pies* (*Nora inu*, 1949) Akiiry Kurosawy, który posłużył się charakterystyczną dla tego nurtu estetyką. „To był niezwykle upalny dzień” – oznajmia na wstępie głos narratora, choć to nie on będzie prowadził widza przez piekło, przez które przechodzi młody policjant Murakami (Toshirō Mifune), przemierzający tokijskie dzielnice nędzy w poszukiwaniu skradzionego pistoletu. W kluczowych scenach pościgu za złodziejem, a zarazem zabójcą, reżyser wprowadza elementy monologu wewnętrznego, ale to nie kryminalna historia i obecność głosu narratora sprawiają, że dzieło to zapoczątkowało japońską odmianę filmu *noir*. Na szczególną uwagę zasługuje sposób przedstawiania, strona plastyczna, kompozycja kadru oraz wizja świata, jaka wyłania się z opowieści Kurosawy.

Atmosferę wszechobecnego zepsucia i rozkładu zapowiada już pierwsze ujęcie ukazujące dyszącego psa. W ten sposób otrzymujemy dosłowne przywołanie tytułu, a pośrednio odniesienie do postaci młodego przestępcy, Yusy (Isao Kimura), którego inspektor Satō (Takashi Shimura) nazywa „wściekłym psem” (*kyōken*). Szaleństwo, będące jednym z ulubionych motywów przewodnich japońskiego reżysera, obecne w jego twórczości od *Pojedyńku w ciszy* (*Shizukaneru kettō*, 1949) po *Ran* (1985), jest przedstawiane jako zachowanie społeczne, wyrażające swoisty rodzaj zniewolenia i przymusu, obsesji, która dotknęła policjanta niezdolnego do myślenia o niczym innym oprócz skradzionego pistoletu. Percepcja Murakamiego została w szczególności sposób zaburzona, podobnie jak Yusy, który jest mrocznym cieniem bohatera, jego *alter ego*, nieuchwytnym sobowtórem. Obaj mężczyźni są w podobnym wieku, niedawno wrócili z wojny, czują się psychicznie okaleczeni. Ale jeden nich uwolnił się spod zgubnego wpływu melancholii, drugi zaś, pozbawiony wszystkiego – także resztek człowieczeństwa – zmierza ku samozagładzie.

Wszystko to znajduje swoje odzwierciedlenie w sposobie przedstawiania, którego zasadniczym wyróżnikiem jest ograniczanie pola widzenia. Wydarzenia i po-

⁸ Szerzej na temat zastosowania techniki *voice-over* pisze Karen Hollinger w tekście *Film noir, voice-over, and the femme fatale*, [w:] *Film Noir Reader...*, s. 243–259.

staci są zasłanianie różnymi elementami scenografii: schodami, filarami, żaluzjami, parawanami i przesuwanymi drzwiami (*shōji*). Reżyser nieustannie zwodzi widza, pokazuje mu lustrzane odbicia, podwaja rzeczywistość, spogląda na wydarzenia na przemian z wysokiego lub niskiego kąta, niejednokrotnie skupia się na dezorientującym zbliżeniu części ciała lub przedmiotu. Środki stylistyczne są więc typowe dla filmu czarnego, ukazują świat zdeformowany, tak że czasem nieistotne z pozoru elementy w kadrze zostają wyróżnione, a perspektywa zniekształcona⁹.

W *Zabląkanym psie* Kurosawa porusza fundamentalny dla siebie problem egzystencjalny: Czy człowiek postępuje w określony sposób dlatego, że taki był jego wybór, czy też wszystko było skutkiem zewnętrznych okoliczności, na które nie miał żadnego wpływu?¹⁰ Wędrowka Murakamiego po mrocznych zaułkach, podejrzanych spelunkach, bazarach i dworcach jest przede wszystkim alegorią powojennej rzeczywistości – chaotycznej i niestabilnej – w której dominują głód, świadomość klęski i zniechęcenie. „Brud rodzi zło” – mówi Satō – zepsucie moralne jest skutkiem niegodnych warunków, w jakich żyją ludzie: żebrząc, kradnąc, prostytuując się i zabijając. Dla starszego policjanta ucieczką są wspomnienia. Jego wizja przeszłości wyrasta z nostalgicznego spojrzenia. Historia jest postrzegana selektywnie, przez co w procesie zapamiętywania pomijane są niewygodne fakty, wydarzenia przykre, nieprzyjemne lub budzące niesmak. Pozostaje wyłącznie wyidealizowany obraz czasu utraconego. Odmienne podejście do przeszłości prezentuje Murakami, dla którego jest ona częścią teraźniejszości, nieustannie odciska swe piętno na współczesności.

Na przykładzie *Zabląkanego psa* przekonujemy się, jak wiele łączy bohaterów amerykańskich filmów czarnych z ich japońskimi odpowiednikami. Nie tylko rola wspomnień, ale i przygnębienie wywołane przemianami w powojennej rzeczywistości, w której społecznej anomii towarzyszy jednostkowe poczucie zagubienia, brak nadziei na przyszłość, ukrywanie rozpaczy, a wreszcie autodestrukcyjne skłonności. Nie znaczy to, że bohaterowie całkowicie biernie poddają się losowi, są przecież poszukiwaczami prawdy, muszą z łańcucha przypadków i zbiegów okoliczności, z niewyjaśnionych i tajemniczych zdarzeń stworzyć spójną całość. Przemierzają świat zdrady i zbrodni, postępują czasem w sposób niezrozumiały, wyróżniają się paranoiczną podejrzliwością, ale to dzięki niej mogą odbudować porządek (na mocy arbitralnych decyzji). Przekonamy się, że nie tylko wyznaczniki tematyczne (fatalizm losu, alienacja), ale również formalne (sposób posługiwania się narracją *voice-over*, obecność retrospekcji, perspektywa subiektywna) łączą obie odmiany filmu *noir*.

Niewątpliwie szczytowym osiągnięciem japońskiego filmu czarnego jest *Uschnięty kwiat* (*Kawaita hana*, 1963) Mashahiro Shinody. Reżyser przedstawił

⁹ Zob. A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 72.

¹⁰ W ten sposób odczytuje przesłanie filmu Matsuhiro Yashimoto w znakomitej monografii *Kurosawa: Film Studies and Cinema*, Durham 2000, s. 174.

nihilistyczny portret środowiska gangsterskiego, w którym wszystko jest grą: życie i śmierć, miłość i nienawiść, a uczynił to w sposób szczególny, gdyż nie fabuła, ale nastrój odgrywają tu zasadniczą rolę. Mniej istotna wydaje się psychologiczna motywacja działań postaci, bardziej zaś estetyczny ich wymiar. Shinoda posługuje się narracją *voice-over* w formie monologu wewnętrznego bohatera, gangstera Murakamiego (Ryō Ikebe), który wyszedł z więzienia po odsiedzeniu trzyletniego wyroku i szuka dla siebie miejsca za murami. Jest typem samotnika, świadomego bezsensu ludzkiej egzystencji, zmierza ku śmierci, ale pragnie pozostać wierny samemu sobie.

Akcja rozgrywa się w środowisku nałogowych hazardzistów, w jaskiniach gry, w których bohater poznaje zmysłową piękność, Saeko (Mariko Kaga), wcielenie kobiety fatalnej, szukającej przygody, nowych podniet, ucieczki przed nudą. Rodzi się między nimi dziwne uczucie, rodzaj wzajemnej fascynacji znajdującej swe spełnienie w sytuacjach granicznych, w grze o wysokie stawki i szaleńczej jeździe samochodem. On wierzy w fatum, potęgę przeznaczenia, ona – w przypadek. „Tragizm, erotyczny fatalizm, emocje masochistyczne, a także ceremonialność jako japoński sposób bycia”¹¹ – to właśnie zasadnicze wyróżniki świata, w którym żyją oboje, świata pogrążonego w chaosie i mroku. Wszystko dzieje się nocą w wielkim mieście, nierzadko w strugach deszczu, toteż kamera podkreśla silne kontrasty, wybiera ekspresjonistyczne kąty. Reżyser umiejętnie posługuje się światłocieniem, tworzy niezwykłą kompozycję kadru, ucieka się nawet do surrealistycznej stylizacji w scenie halucynacji, w przedostatniej zaś sekwencji, w której Murakami na oczach dziewczyny zabija człowieka, rezygnuje z dźwięku diegetycznego i podporządkowuje wszystko muzyce, lamentowi Dydony z opery Purcella, zapowiadając to, co nieuchronne, czyli powrót bohatera do więzienia i śmierć Saeko w tajemniczych okolicznościach.

Pesymistyczny wymiar wielu opowieści nie oznaczał całkowitego braku pozytywnego przesłania, gdyż bohaterowie kierowali się w życiu pragnieniem autentyczności, poszukiwali możliwości samorealizacji, osiągnięcia pełni tożsamości, dopiero nieuchronne niepowodzenie ich działań rodziło poczucie rozczarowania i osamotnienia. Z podobną problematyką można spotkać się w filmach młodzieżowych (*seishun eiga*) końca lat pięćdziesiątych, w których konflikt rozgrywał się w przestrzeni domowej, będąc swoistym przedłużeniem schematu melodramatu rodzinnego, w którym kluczową rolę odgrywała rywalizacja między rówieśnikami, nierzadko braćmi¹². Już wówczas pojawiały się produkcje inspirowane poetyką filmu czarnego, jak *Czarna rzeka* (*Kuroi kawa*, 1957, Masaki Kobayashi) i *Piękność z półświatka* (*Ankokugai no bijo*, 1958, Seijun Suzuki).

¹¹ A. Garbicz, *Kino wehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmowych. Podróż trzecia 1960–1966*, Kraków 1996, s. 294.

¹² Wizerunek zbuntowanego młodzieńca znajdziemy w adaptacjach powieści Shintarō Ishihary: *Sezon słońca* (*Taiyō no kisetsu*, 1956, Takumi Furukawa), *Zakazany owoc* (*Kurutta kajitsu*, 1956, Kō Nakahira), *Pokój kar* (*Shokei no heya*, 1956, Kon Ichikawa).

Akcja pierwszego z filmów rozgrywa się w cieniu amerykańskiej bazy wojskowej, wokół której kwitną prostytutka i nielegalny handel. Bohaterem jest Jō (Tatsuya Nakadai), zepsuty i niemoralny przywódca bandy młodocianych przestępców, zakochany w atrakcyjnej i niewinnej dziewczynie, która mimowolnie przyczynia się do jego śmierci. Atmosfera zmysłowości, erotycznej rozwiązłości, a przy tym mizoginizm, sadyzm i przemoc podkreślają realistyczny obraz miejskiego życia. Bezsensowność ludzkiej egzystencji, uprzedmiotowienie postaci kobiecych oraz świadome zmierzanie ku samozagładzie to motywy wielokrotnie powracające w filmach czarnych. Na szczególną uwagę zasługują zdjęcia oraz kompozycja plastyczna kadru, stworzona przy użyciu światłocienia i ujęć z wysokiego kąta.

Mroczną wizję współczesności przedstawia reżyser *Piękności z półświatka*. Sekwencja inicjalna doskonale oddaje „czarny” charakter tego dzieła – oświetlenie w niskim kluczu, tajemnicza postać mężczyzny schodzącego do kanału. Jego sylwetka niknie w półmroku, nie widzimy jego twarzy. Mężczyzną tym jest Miyamoto (Michitarō Mizushima), który wyszedł właśnie z więzienia, by odzyskać diamenty pochodzące z napadu. Zamierza je przekazać współnikowi, którego siostra (Mari Shiraki) jest typową *femme fatale* – młodą i zmysłową pięknoscią, pozującą na niezależną dziewczynę dbającą wyłącznie o dobrą zabawę i pieniądze. Bohater musi zmierzyć się z własnym przeznaczeniem, z konkurencyjnymi gangami, w których nikt nie kieruje się już lojalnością i zasadami honoru, a jedynie żądzą zysku. Nocne życie wielkiego miasta nie jest pokazane w sposób realistyczny, ale stylizowane – co typowe dla tego reżysera – atmosfera zaś rozwiązłości i erotycznej zmysłowości potęguje estetyzację świata przedstawionego.

W opinii krytyków to właśnie twórczość Seijuna Suzukiego stanowi ucieleśnienie stylu określanego jako *Nikkatsu noir*. W *Młodości bestii* (*Yajū no seishun*, 1963) wpływy amerykańskiego filmu czarnego łączą się z inspiracjami nowofalowymi, ze względu na swoisty estetyzm obrazów Suzukiego, upodobanie do epizodycznej i fragmentarycznej narracji, częste posługiwanie się kamerą z ręki, filmowanie w naturalnych plenerach (choć nie po to, by wzmocnić realizm opowiadanej historii). Styl nie służy tu wyłącznie przekazywaniu informacji fabularnych, ale usamodzielnia się, uniezależnia się od opowiadanej historii, do pewnego stopnia rozstrzyga o wartości filmu. Pierwsza scena przypomina klasyczny czarny kryminał – detektywi prowadzą śledztwo w sprawie podwójnego samobójstwa, które popełnili policjant i prostytutka. Z pozoru wydaje się, że początek jest jedynie pretekstem, prologiem (nakręconym na taśmie czarno-białej, w przeciwieństwie do reszty filmu), reżyser zwodzi bowiem widza, proponuje mu typową fabułę gangsterską, w której walka o wpływy i kontrolę nad handlem narkotykami jest motywem zasadniczym. Dopiero później przekonujemy się, że Jōji Muzuno (Jō Shishido), tajemniczy przybysz znikąd, który przyłącza się do wojny gangów, jest byłym policjantem, próbującym wyjaśnić zagadkę samobójczej śmierci przyjaciela.

W sposobie przedstawiania Suzuki wykorzystuje szereg charakterystycznych środków stylistycznych filmu czarnego, jak upodobanie do kompozycji ukośnej oraz ujęcia z niskiego lub wysokiego punktu widzenia, posługuje się szerokokątnymi obiektywami i kompozycją z głębią ostrości. Nadrzędne znaczenie stylu dla określenia specyfiki filmu *noir* było wielokrotnie podkreślane przez amerykańskich historyków. Janey Place i Lowell Peterson zauważają, że wzajemne związki postaci oraz ich stosunek do otaczającego świata są właśnie pochodną stylu, narracja zaś stopniowo zbacza w niezrozumiałym kierunku, wywołując niepewność i zamieszanie¹³. W warstwie tematycznej również dostrzegamy wyraźne pokrewieństwo: wpływ przeszłości na teraźniejszość, stopniowe odsłanianie tajemnicy, obraz nocnego życia w wielkim mieście oraz przemocy na ulicach, obecność kobiety fatalnej, która przynosi zgubę mężczyznom (za śmierć policjanta odpowiadała jego żona, a zarazem kochanka szefa mafii) – wszystko świadczy o umiejętności twórczego przyswojenia i przekształcenia schematów klasycznego kina amerykańskiego.

Niewątpliwie najważniejszym filmem czarnym Suzukiego był *Namaszczony do zabijania* (*Koroshi no rakuin*, 1967), którego bohater, Hanada Gorō (Jō Shishido), stworzył wzorzec milczącego samotnika, opanowanego i bezwzględnego profesjonalisty, a zarazem człowieka schwytanego w pułapkę bez wyjścia¹⁴. Sceneria wielkomiejskiej dżungli, w której rozgrywa się akcja, oddaje ducha czasu, epoki przemian obyczajowych, rewolucji seksualnej i wzmożonej konsumpcji. Podobnie jak w poprzednich filmach, fabuła wydaje się drugorzędna w stosunku do sposobu, w jaki opowiedziana zostaje historia zabójcy do wynajęcia. Logika wydarzeń oraz konsekwencja prowadzonych wątków są nieważne dla reżysera skupiającego się na drobnych, pozornie nieistotnych szczegółach, szokując widzów pełnymi przemocą obrazami. Suzuki wykorzystuje w tym celu szereg efektów optycznych, filmuje scenę w niskim kluczu, czasem podświetla sylwetkę, która niknie w półmroku, czasem wprowadza oświetlenie od dołu, nadając postaci wyraz niesamowitości, co konsekwentnie stosuje w wypadku tajemniczej *femme fatale*, która wynajmuje bohatera do wykonania kolejnego zadania.

Upodobanie do makabry i perwersji seksualnych osiąga tu swoiste apogeum, nie tylko za sprawą ujęć przypominających współczesne horrory, ale i przemocą obecnej w relacjach seksualnych. „Jesteśmy jak zwierzęta” – mówi żona Hanady. W ten sposób *Namaszczony do zabijania* wydaje się doskonale pasować do charakterystyki filmu czarnego zaproponowanej przez Borde’a i Chaumetona – efekt dezorientacji wywołany brakiem wyrazistego odróżnienia dobra i zła, jed-

¹³ Zob. J. Place, L. Petersom, *Some visual motifs in the film noir*, [w:] *Film Noir Reader*, s. 69.

¹⁴ Anthony Antoniou w analizie *Namaszczonego do zabijania*, [w:] *The Cinema of Japan and Korea*, red. J. Bowyer, London 2004, s. 94, porównuje bohatera filmu Suzukiego do postaci granej przez A. Delona w *Samuraju* (*Le samourai*, 1967) Jeana-Pierre’a Melville’a.

noznacznych moralnie postaci, których motywy działania byłyby jasne, wszechogarniająca atmosfera zepsucia i poczucie alienacji, a wreszcie skomplikowana fabuła¹⁵.

Japoński reżyser sięga po typowe dla filmu *noir* monochromatyczne zdjęcia, posługuje się światłocieniem, eksponując kontrasty czerni i bieli, co znakomicie podkreśla jego wizję świata. Wykorzystuje także chwytów nowofalowe: eliptyczny montaż, szybkie panoramy, cięcia skokowe, zaskakujące zbliżenia, włącza fragmenty obrazów filmowanych na ośmiomilimetrowej taśmie (scena tortur), odwołuje się również do poetyki surrealizmu, z jego snopodobną atmosferą i logiką swobodnych skojarzeń, a pośrednio do psychoanalizy, za sprawą obecności symboliki ognia (towarzyszącego Hanadzie) i wody (postać *femme fatale*)¹⁶. Mimo braku charakterystycznych dla czarnego kryminału retrospekcji oraz narracji *voice-over*, mamy szczególną jej odmianę w postaci głosu bohatera często mówiącego do siebie, wraca wspomnieniami do chwil spędzonych z tajemniczą kobietą, przeżywa koszmary, ujawniające zarówno jego lęki, jak i pragnienia.

Chaos, przemoc, paranoja i erotyczne perwersje – to wyróżniki tematyczne dojrzałej twórczości Suzukiego, wyrosłej z fascynacji amerykańską kulturą popularną oraz z krytycznego spojrzenia na modne wówczas kino gangsterskie – *ninkyō eiga* – którego akcja rozgrywała się w przeszłości (zazwyczaj w okresie międzywojennym). Filmy *ninkyō*, wywodzące się z tradycji gatunkowej *jidai-geki* (opowieści samurajskie, historyczne), nie tylko opisywały świat przestępczy, ale i przekazywały konserwatywne wartości, ukazywały pozostałości patriarchalnych struktur rodzinnych, z hierarchicznym podziałem na ojca (*oyabun*) i synów (*kobun*) oraz układem zależności między przedstawicielami tego samego pokolenia, czyli starszymi i młodszymi „braćmi” (*kyōdaibun*). Wszystko to dla Suzukiego było dziedzictwem feudalnej tradycji szogunatu przez długi czas będącej wzorcem dla przestępczego półświata.

Punktem wyjścia tego typu opowieści była śmierć patriarchy, czyli utrata symbolicznego ojca, a zarazem utrata stabilności i oparcia, które trzeba odzyskać, kolejnym ważnym elementem było przeciwstawienie postaci dobrego i złego opiekuna. W *Więzieniu Abashiri* mamy rozbudowaną retrospekcję odsłaniającą tajemnicę przeszłości bohatera. Przekonujemy się, że to okrucieństwo ojczyma zmusiło go do ucieczki z domu, brak zaś pozytywnych wzorców oraz poczucie wykluczenia skierowało na drogę przestępstwa, pchnęło w objęcia gangu, w nadziei na odnalezienie oparcia w autorytecie. Bunt i opuszczenie rodziny – jako składnik scenariusza inicjacyjnego – powracają w różnych wariantach, rozpoczą-

¹⁵ R. Borde, É. Chaumeton, *op. cit.*, s. 24–25.

¹⁶ Na funkcję symboliki ognia i wody w kontekście filmu Suzukiego oraz inspirację amerykańskim filmem czarnym zwraca uwagę Daisuke Miyao w interesującym artykule *Dark visions of Japanese film noir: Suzuki Seijun's 'Branded to Kill'*, [w:] *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. A. Philips, J. Stringer, London 2007, s. 200.

nają zazwyczaj proces formowania osobowości młodego człowieka oraz budowania alternatywnych więzi społecznych. Popularność filmów tego gatunku można tłumaczyć eskapistyczną przyjemnością, jaką czerpała publiczność z oglądania losów bohaterów wyrażających powszechną tęsknotę za wolnością, niezależnością oraz trwałością zasad¹⁷.

Wpływ poetyki filmu czarnego wyraźnie zaznacza się w opowieściach gangsterskich – wizja świata staje się w nich bardziej złożona, a motywy psychologiczne mniej jednoznaczne. Widać to zwłaszcza w dziełach Kinjiego Fukasaku, który obnaża słabości pseudorodzinnych struktur zależności, ukazuje zdradę ideałów, krytykuje nostalgiczne spojrzenie na świat yakuzy i wyidealizowany obraz przeszłości przedstawiany w *ninkyō eiga*. Bohaterowie jego filmów są coraz bardziej wyobcowani, pozbawieni złudzeń, mają świadomość tego, że żyją w świecie, w którym korupcja, chciwość, zepsucie moralne i zbrodnie są na porządku dziennym, że wszystkim rządzi pieniądź. Kodeks honorowy kierujący niegdysiejszymi gangsterami, ukazany jest jako oszustwo, fasada skrywająca hipokryzję szefów gangów, którzy prowadzą ze sobą wyniszczające wojny o wpływy i podział łupów, co widzimy w jego wcześniejszych filmach: *Szef japońskiego syndykatu zbrodni (Nihon bōryoku-dan: kumichō, 1969)*, *Gangsterzy na Okinawie (Bakuto gaijin butai, 1971)* i *Współczesny yakuza (Gendai yakuza: hitokiri yota, 1972)*.

W nowej rzeczywistości, przekonuje Fukasaku, nie ma miejsca na tradycyjne wartości, jak wierność, poczucie obowiązku, posłuszeństwo. Przegrywają one z chciwością i żądzą zysku, o czym przekonują się bohaterowie jego filmów, zdradzeni przez przełożonych, skazani na nieuchronną porażkę. Demystyfikacja postaci gangstera dokonuje się nie tylko na poziomie fabularnym, ale i estetycznym, jako że reżyser rezygnuje ze stylizacji właściwej Suzukiemu czy Shinodzie, na rzecz realistycznego sposobu przedstawiania, a nawet paradokumentalnej poetyki, czerpiąc pomysły z artykułów prasowych i autobiograficznych opowieści rzeczywistych gangsterów. Niewiele tu wizualnego piękna, wysmakowanej kompozycji kadrów, gdyż źródłem inspiracji jest dla niego ta odmiana filmu czarnego, której patronują Samuel Fuller i Jules Dassin¹⁸.

Japoński reżyser próbował uchwycić przemianę, jaka się dokonała w sposobie działania yakuzy, której członkowie z małych gangów czerpiących zyski

¹⁷ W filmach *ninkyō* specjalizowała się wytwórnia Tōei, w której powstały najsłynniejsze cykle filmowe: *Więzienie Abashiri (Abashiri bangaichi)*, *Opowieść o japońskiej yakuzie (Nihon kyōkaku-den)*, *Ostatni yakuza ery Showa (Shōwa zankyōden)*. Zob. M. Schelling, *The Yakuza Movie Book*, Berkeley 2003.

¹⁸ Joaquin da Silva w tekście *Fukasaku and Scorsese: Yakuza and gangsters*, [w:] *Gangster Film Reader*, red. A. Silver, J. Ursini, 2007, s. 343–354, zwracał uwagę na pokrewieństwo filmów Fukasaku i Scorsese, zwłaszcza *Ulic nędzy (Mean Streets, 1973)* i *Walki bez honoru i człowieczeństwa*, a także odwołanie do tradycji nowego kina gangsterskiego, którego reprezentantami byli William Friedkin i Don Siegel.

z hazardu i prostytucji stworzyli rozbudowaną organizację przestępczą, działającą na styku wielkiego biznesu i polityki. Nie ma w tych filmach miejsca na nostalgiczne spojrzenie w przeszłość, a wyłącznie na krytyczną ocenę powojennej rzeczywistości. Nierzadko zasadniczym punktem odniesienia jest moment zakończenia II wojny światowej. Bohater *Współczesnego yakuzy* urodził się 15 sierpnia 1945 roku, w dniu ogłoszenia kapitulacji przez cesarza Hirohito, zaś pierwsze ujęcie *Walki bez honoru i człowieczeństwa* (*Jingi naki tataikai*, 1973) przedstawia wybuch bomby atomowej nad Hiroszimą. W świecie przedstawionym panuje zasada „człowiek człowiekowi wilkiem”, zdrada jest czymś powszechnym, podobnie jak spiski, przemoc i zabójstwa.

Początkowe sceny *Walki bez honoru i człowieczeństwa* nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do intencji reżysera: amerykańscy żołnierze próbują zgwałcić dziewczynę, w jej obronie staje wracający z wojny Shōzō Hirono (Bunta Sugawara), który niebawem zostaje zatrzymany pod zarzutem zabójstwa. W serii szybkich ujęć, zakończonych stopklatką, przypominających obrazy z kroniki filmowej, poznajemy kolejnych przedstawicieli przestępczego półświatka. Wszystkie wydarzenia osadzone są w konkretnym miejscu i czasie, co potęguje wrażenie autentyczności opowiadanej historii, a także stanie się sygnaturą autorską, obecną w innych filmach Fukasaku¹⁹. Nieważne są melodramatyczne wątki, nawet śmierć pozbawiona jest romantycznej otoczki, wszystko wydaje się odarte ze złudzeń. Bohaterowie są wiecznymi buntownikami, skłóconymi z życiem, walczą przeciw wszystkim, za nic mając prawo, etykę i normy społeczne, jednak muszą za swą niezależność zapłacić najwyższą cenę, jak Isamu Okita (Bunta Sugawara) we *Współczesnym yakuzie* i Rikio Ishikawa (Tetsuya Watari) w *Cmentarzysku honoru* (*Jingi no haka-ba*, 1975). Twórczość Fukasaku ostatecznie zamknęła okres świetności klasycznego kina gangsterskiego, którego odrodzenie nastąpiło dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych.

We współczesnej kinematografii japońskiej, podobnie jak w amerykańskiej, odnajdziemy nieco inny sposób nawiązań do poetyki filmu czarnego, a to za sprawą postmodernistycznej strategii pastiszu, który – podobnie jak parodia – związany jest z imitacją oryginalnego stylu czy maniery, naśladowaniem „martwego języka”, podrabianiem cudzego „pisma”, czyli świadomym przeszczepieniem pewnych technik i schematów formalnych przy jednoczesnym zachowaniu dystansu, czasem ujawnieniu wzorca. Mamy także do czynienia z nostalgicznym przywołaniem przeszłości, w którym nie chodzi o jej historycznie wiarygodny wizerunek, co raczej

¹⁹ W latach 1973–1974 Fukasaku nakręcił dalsze cztery części *Walki bez honoru i człowieczeństwa*, ukazując wzrost potęgi gangów korzystających z rozkwitu ekonomicznego końca lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych, przedstawiał również upadek wartości w stosunkach między poszczególnymi członkami i szefami yakuzy.

o nasze o niej wyobrażenie oraz specyficzny nastrój związany z powrotem do czasu minionego²⁰.

Znakomitym przykładem powyższej strategii autorskiej wydaje się trylogia Kaizō Hayashiego o przygodach prywatnego detektywa Maiku Hamy (Masatoshi Nagase), którego nazwisko jest wyraźnym nawiązaniem do postaci z cyklu powieściowego Mickeya Spillane'a²¹. *Najgorszy czas w moim życiu* (*Waga jinsei saiaku no toki*, 1994), pierwszy z filmów, ujawnia podstawowe założenie reżysera, który przedstawia romantyczną, wyidealizowaną wizję przeszłości, będącą wynikiem fascynacji formą, bez próby krytycznej reinterpretacji schematów klasycznego kina. Możemy odnaleźć tu wiele aluzji i cytatów do dzieł filmowych (zwłaszcza do utworów Seijuna Suzukiego), jako że bohater mieszka nad kinem, w którym wyświetlają stare filmy, oraz literackich, do powieści Dashiella Hammetta i Jamesa M. Caina.

Monochromatyczne obrazy wielkiego miasta nocą, wysmakowana plastycznie kompozycja kadru oraz mistrzowskie operowanie światłocieniem umiejętnie przysłaniają narracyjne słabości filmu, choć fabuła wyrasta przecież z fascynacji reżysera czarnym kryminałem. Maiku Hama zostaje wynajęty do odnalezienia zaginionego brata pewnego Tajwańczyka, któremu wcześniej uratował życie. Prywatny detektyw stopniowo przekonuje się, że sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, poznaje sekrety sprzed lat (rodzeństwo zostało porzucone w dzieciństwie) oraz odkrywa związki poszukiwanego z mafią. Motyw piętna przeszłości oraz jej wpływu na teraźniejszość zapowiadał tytuł kolejnego filmu, *Schody do przeszłości* (*Harukana jidai no kaidan o*, 1995), jednak hołd złożony tradycji okazał się ślepą uliczką ze względu na słabości scenariusza. Bohater przeżywa kryzys, a jedyną jego klientką jest cudzoziemka pragnąca znaleźć... zagubionego pieska.

Gra konwencjami gatunkowymi utrzymana została w tonacji humorystycznej, światem przedstawionym nie rządzi zasada prawdopodobieństwa i odniesienie do świata zewnętrznego, a wyłącznie mit ukształtowany przez kino. W ten sposób kino czarne utraciło jeden ze swych zasadniczych walorów, a mianowicie związek z rzeczywistością, pozwalający na krytyczny komentarz do aktualnej sytuacji społecznej i politycznej. Wydaje się, że z poetyki filmu *noir* pozostała jedynie pusta forma, którą bawią się współcześni twórcy, zafascynowani tym, co powierzchowne, dający świadectwo chwilowego zwycięstwa ponowoczesnej logiki *simulacrum*, o czym przekonuje zarówno japoński, jak i amerykański sposób przywoływania dawnego stylu.

²⁰ Taką koncepcję kina nostalgicznego prezentuje Fredric Jameson w tekście *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplński, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

²¹ W latach 1947–1996 Spillane opublikował 13 powieści z Mikiem Hammerem jako bohaterem, z których największą popularnością – dzięki filmowej ekranizacji Roberta Aldricha (z 1955 roku) – cieszył się *Śmiertelny pocałunek* (*Kiss Me, Deadly*).

IN THE YAKUZA WORLD – THE JAPANESE FACE OF FILM NOIR

Summary

The paper presents how the poetics of film noir influenced Japanese gangster film (*yakuza eiga*). The author stresses similarities of themes and styles, a pessimistic view of the post-war reality, the sense of confusion and existential crisis, accompanied by the decline of the former values and the inability to accept the new order. The ubiquitous atmosphere of corruption seems to permeate the world of alienated protagonists. The works by Akira Kurosawa, Masahiro Shinoda, Seijun Suzuki and Kinji Fukasaku, analyzed by the author, clearly refer to American film noir through their narration structures, frequent flashback sequences, the use of a diagonal frame composition or chiaroscuro, as well as through a figure of the main character who is usually lonely and doomed to death.

Translated by Krzysztof Loska