



Studia
Filmoznawcze
36
Wrocław 2015

Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

MISHIMA — HARMONIA PIÓRA I MIECZA

25 listopada 1970 roku o godzinie 11:00 przed bramą Kwatery Głównej Japońskich Sił Samoobrony (Jieitai) zatrzymał się samochód wiozący Yukio Mishimę (1925–1970), wybitnego pisarza i dramaturga, oraz czterech młodych ludzi, członków paramilitarnego ugrupowania zwanego Stowarzyszeniem Tarczy (Take no kai). Przyjechali na zaproszenie generała Kanetoshiego Mashity, dowódcy garnizonu wschodniego, stacjonującego w Ichigayi, centralnej dzielnicy Tokio. Pomimo że wszyscy byli uzbrojeni w miecze, strażnicy bez wahania wpuści ich na teren bazy. Po wejściu do gabinetu generała, obezwładnili go i zabarykowali drzwi, po czym przedstawili swoje żądania. Na placu głównym mieli zebrać się żołnierze stacjonujący w koszarach i w skupieniu wysłuchać odezwy Mishimy, który przemówi do nich z balkonu przylegającego do gabinetu. Po spełnieniu tych warunków porwany zostanie uwolniony, a organizator spisku odbierze sobie życie, popełniając rytualne *seppuku*¹.

Wydarzenia te wstrząsnęły opinią publiczną, zwłaszcza że szeroko omawiano je w środkach masowego przekazu, dziennikarze prasowi i telewizyjni szybko znaleźli się bowiem na miejscu tragedii i na żywo przekazywali relację z przebiegu wypadków. Kilkanaście lat po samobójczej śmierci Mishimy amerykański reżyser i scenarzysta Paul Schrader, długoletni współpracownik Martina Scorsese oraz znawca kina japońskiego (autor książki poświęconej Yasujirō Ozu), postanowił nakręcić film o życiu i twórczości pisarza. Do pomysłu przekonał George’a Lucasa i Francisa Forda Coppolę, którzy już wcześniej zaangażowali się w produkcję filmu Akiry Kurosawy, oraz wdowę po Mishimie, dotychczas niechętną podobnym

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, większość szczegółów biograficznych — w tym opis ostatniego dnia życia pisarza — pochodzi z książki H.S. Stokesa *The Life and Death of Mishima Yukio*, Tokyo 1980.

propozycjom. Projekt miał zostać w całości zrealizowany w atelier wytwórni Tōhō oraz w plenerach tokijskich, z japońską obsadą i międzynarodową ekipą techniczną.

Niestety, po rozpoczęciu zdjęć zaczęły się pierwsze trudności — przed budynkiem studia zbierali się ludzie protestujący przeciw powierzeniu cudzoziemcowi reżyserii filmu o „narodowym bohaterze”. Kilka miesięcy później japońscy dystrybutorzy zapowiedzieli, że nie wprowadzą ukończonego dzieła na ekrany kin, również komisja selekcyjna festiwalu tokijskiego odrzuciła go bez podania powodów. Premiera filmu *Mishima: A Life in Four Chapters* odbyła się w maju 1985 roku na MFF w Cannes, na którym jury wyróżniło go nagrodą specjalną. Sukces artystyczny nie zapobiegł jednak porażce komercyjnej, jako że recenzenci z niechęcią i całkowitym niezrozumieniem pisali o dziele Schradera. Jedni widzieli w nim pochwałę japońskiego militarysty, inni — przykład artystowskiej pretensjonalności i nieumiejętności porządkowania materiału fabularnego².

Od początku Paul Schrader pragnął znaleźć formę pozwalającą oddać to, co najważniejsze w twórczości Mishimy, mianowicie połączenie sztuki i życia, przenikanie się wyobrażeń i rzeczywistości, kreowanie własnego wizerunku przez świadome posługiwanie się autobiograficznymi strategiami. Głównym źródłem informacji na temat dzieciństwa i młodości pisarza jest przecież jego własna powieść *Wyznanie maski* (*Kamen no kokuhaku*, 1949), przekonująca jednoznacznie o tym, że fantazja i maskarada są niezbywalnymi składnikami budowanej przez niego osobowości twórczej. Życie artysty nie polega na byciu, ale stawianiu się sobą, toteż twórcy filmu zamierzali uchwycić ten performatywny charakter tożsamości.

Scenariusz napisany przez reżysera przy pomocy brata i jego japońskiej żony z pozoru ma budowę czteroczęściową, co sugeruje zresztą tytuł oryginalny, wskazujący na kluczowe aspekty drogi życiowej pisarza. Piękno, Sztuka, Działanie oraz Harmonia Pióra i Miecza do pewnego stopnia odpowiadają „Czterem Rzekom”, o których pisał Mishima w katalogu do swojej wystawy otwartej dwa tygodnie przed śmiercią³. Na płaszczyźnie stylistycznej i narracyjnej ważniejszy wydaje się natomiast podział trzyczęściowy, który oddaje metodę porządkowania wydarzeń fabularnych.

Paul Schrader postanowił połączyć ze sobą trzy wątki i płaszczyzny czasowe: wątek współczesny, od którego zaczyna, rozgrywa się w ostatnich godzinach życia bohatera; wspomnienia pisarza, sięgające do wczesnego dzieciństwa, młodości i późniejszych sukcesów artystycznych, wprowadzane są za pomocą retrospekcji;

² Więcej informacji na temat krytycznej recepcji filmu Schradera podaje John Howard Wilson, *The Empire Strikes Back: The Critical Reception of Gandhi and Mishima*, „Reception: Texts, Readers, Audiences, History” 2, 2010, s. 102–107.

³ Wystawę zorganizowano w galerii handlowej Tōbu. W autobiograficznym tekście do katalogu Mishima podzielił swoje życie na cztery etapy, nazywając je Rzekami: Pisanie, Teatru, Ciała i Działania.

wreszcie trzecim elementem składowym są fragmenty trzech powieści, które splatają się z wydarzeniami biograficznymi. Wątki toczą się równolegle, zostały natomiast wyróżnione za pomocą środków technicznych i stylistycznych. Sekwencje współczesne zrealizowane są w poetyce paradokumentalnej i przypominają obiektywną relację, wspomnienia pisarza nakręcone zostały na taśmie czarno-białej — zdjęcia stylizowano na klasyczne kino japońskie z lat pięćdziesiątych — adaptacje utworów Mishimy przypominają zaś inscenizację teatralną, ze względu na ograniczenie przestrzeni i posłużenie się malowanymi dekoracjami, mającymi podkreślić sztuczności i odmienności świata przedstawionego.

Stylistyczne odróżnienie podstawowych płaszczyzn znajduje swój odpowiednik także na ścieżce dźwiękowej. Kompozycja Philipa Glassa, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli minimalizmu⁴, składa się z trzech zasadniczych elementów, które łączą się w końcowej sekwencji filmu: muzyka na orkiestrę ze szczególnym wyeksponowaniem instrumentów perkusyjnych towarzyszy ostatnimi chwilom z życia Mishimy, kwartet smyczkowy (gra słynny Kronos Quartet) pojawia się w retrospekcjach, natomiast sceny z powieści ilustrowane są muzyką na orkiestrę smyczkową, instrumenty elektroniczne i gitary. Na ścieżce dźwiękowej na próżno szukać orientalistycznych akcentów, kompozytor zrezygnował z prostych skojarzeń na rzecz budowania nastroju i oddania charakteru obrazów za pomocą typowych dla siebie środków: dramatycznego crescendo, repetycji, kumulacyjnej rytmiki i wykorzystania wstępujących dźwięków w skali chromatycznej.

Sekwencja początkowa rozgrywa się w domu tytułowego bohatera o poranku 25 listopada 1970 roku. Schrader z rozmysłem skupia się na banalnych, codziennych czynnościach, pokazuje na przykład, jak Mishima (Ken Ogata) wstaje z łóżka, goli się i ubiera, pije herbatę i czyta gazetę, w końcu zakłada oliwkowy mundur Stowarzyszenia Tarczy, organizacji założonej przez siebie dwa lata wcześniej i zrzeszającej młodych ludzi o prawicowych poglądach⁵. W samotności — żona zawiozła wcześniej dzieci do szkoły — czeka na czworo akolitów, mających towarzyszyć mu w ostatniej drodze. Pod dwupiętrową posiadłość otoczoną ogrodem podjeżdża samochód prowadzony przez Masakatsu Moritę (Masayuki Shionoya), najbliższego z uczniów, który razem ze swoim mistrzem zamierza popełnić samobójstwo⁶.

⁴ Na temat minimalizmu w muzyce przystępnie pisze Alex Ross w czternastym rozdziale książki *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011, s. 503–544.

⁵ J.H. Wilson (*Sources for a Neglected Masterpiece: Paul Schrader's Mishima*, „Biography” 20, 1997, nr 3, s. 265–283) odczytuje początkowe sceny w kontekście teorii stylu transcendentalnego, której zarys przedstawił Paul Schrader w swej książce na temat Dreyera, Bressona i Ozu.

⁶ Pierwsze sceny — podobnie jak cały wątek współczesny — wyraźnie wzorowane są na opisie zamieszczonym w książce Henry'ego Scotta Stokesa, co doprowadziło nawet do oskarżenia o bezprawne wykorzystanie fragmentów pierwszego rozdziału zatytułowanego *The Last Day*. Autor wycofał jednak pozew sądowy, a reżyser podkreślał w wywiadach, że korzystał z różnych źródeł i opracowań. Por. K. Jaehne, *Schrader's Mishima: An Interview*, „Film Quarterly” 39, 1986, nr 3, s. 12.

Ostatni dzień życia został dokładnie zaplanowany. Mishima ukończył właśnie czwarty tom tetralogii *Płodne morze* (*Hōjō noumi*), napisał listy pożegnalne, wykonał telefony do dziennikarzy, informując ogólnikowo o swoich zamiarach. Paul Schrader przerywa jednak sekwencję inicjalną, wprowadzając pierwsze retrospekcje, uzupełnia je monologiem wewnętrznym bohatera, który wspomina okres dzieciństwa i wczesnej młodości. Jeszcze zanim pojawią się sceny z przeszłości, reżyser narusza strumień obrazów i rozbija wrażenie realności za pomocą trzech nieruchomych kadrów następujących po sobie w sekundowych odstępach. Przedstawiają one twarze w masce nō, masce do kendo i masce tlenowej pilota samolotu. Ich kolejność jest nieprzypadkowa, zapowiada bowiem trzy fazy życia pisarza, związane ze sztuką, cielesnością i działaniem. Maski podsuwają też podstawowy trop interpretacyjny związany z odgrywaniem ról i udawaniem.

Małego Kimitakę Hiraokę — bo tak naprawdę nazywał się Mishima — poznamy w wieku lat pięciu. Chłopiec mieszka w eleganckim domu pod opieką babci (Haruko Katō), która pochodzi z arystokratycznego rodu spokrewnionego z szogunami z dynastii Tokugawa. Uchodził za dziecko chorowite i przewrażliwione, dlatego nie wolno mu było opuszczać pokoju ani bawić się z rówieśnikami. W pierwszym czarno-białym ujęciu retrospekcyjnym reżyser pokazuje smutnego chłopca spoglądającego z okna, podkreśla w ten sposób jego osamotnienie i oddzielenie od świata zewnętrznego. Wolny czas spędza na słuchaniu opowieści na temat świetności rodu, czytaniu książek oraz oglądaniu przedstawień kabuki, co ukształtowało jego wrażliwość estetyczną⁷. Podczas pierwszej wizyty w teatrze chłopiec kątem oka zagląda do garderoby aktora odtwarzającego rolę kobietą (*onnagata*), przygląda mu się przez chwilę z nieskrywanym zaciekawieniem, zapewne dostrzega jego ambiwalencję seksualną i transgresyjny charakter.

W tym czasie Kimitake uczęszcza już do elitarnej szkoły Gakushūin dla potomków arystokracji. Z tego okresu Schrader wybiera tylko dwa znaczące wspomnienia, pierwsze związane jest z rywalizacją między uczniami, drugie — z postacią św. Sebastiana, a raczej obrazem Guido Reniego (1575–1642), włoskiego malarza barokowego, którego reprodukcję ogląda w albumie. W męczeństwie młodzieńca Mishima dostrzegł ucieleśnienie piękna absolutnego, wyrażonego w połączeniu zmysłowości, cielesności i śmierci. Cierpiące męskie ciało ukazane w ekstatycznej pozie wzbudza w chłopcu erotyczne pożądanie, o czym przekonuje kilkustronicowy opis jego stanu emocjonalnego zamieszczony w *Wyznaniu maski*⁸.

⁷ Jak pisze Henry Scott Stokes, małego Kimitakę pierwszy raz do teatru kabuki zabrała matka — nie babcia, jak w filmie — na sztukę Chūshingura, opowiadającą o zemście i śmierci czterdziestu siedmiu wiernych samurajów.

⁸ Por. Y. Mishima, *Confessions of a Mask*, przeł. M. Weatherby, Rutland 1970, s. 37–41. Fragmenty *Wyznania maski* ukazały się w polskim przekładzie Beaty Kubiak Ho-Chi, „Literatura na Świecie” 2007, nr 5–6, s. 357–379.

Sekwencje retrospekcyjne nie są pokazywane w sposób ciągły, ale przerywane epizodami zaczerpniętymi z trzech powieści. Sceny te nakręcono w odmiennej poetyce, z akcją rozgrywającą się w teatralnej scenerii, na tle malowanych dekoracji (zaprojektowanych przez Eiko Ishiokę). Łączą się one z życiem pisarza i wskazują na związek między nim a bohaterami literackimi. We wspomnieniach z lat czterdziestych reżyser wplata fragmenty z najsłynniejszej powieści Mishimy *Złotej Pagody* (*Kinkakuji*, 1956), zainspirowanej autentyczną historią podpalenia zabytkowej świątyni przez obłąkanego mnicha buddyjskiego. W warstwie plastycznej sceny te wyróżniają się dominacją dwóch kolorów, złotego i zielonego, oraz wykorzystaniem miniaturowego modelu świątyni, wokół której spacerują dwaj bohaterowie, jakąjący się Mizoguchi (Yasosuke Bandō) i kulejący Kawaguchi (Kōichi Satō). Elementy wizualne służą podkreśleniu sztuczności świata przedstawionego i wydobywaniu surrealistycznej atmosfery.

Nie miejsce tu na szczegółowe omówienie tego znakomitego dzieła — na szczęście ukazało się w polskim przekładzie — warto natomiast zwrócić uwagę na kilka jego aspektów ważnych dla zrozumienia filmu, jak chociażby opis traumatycznych przeżyć z dzieciństwa i zrodzonych z nich poczucia obcości i zaburzeń w kontaktach międzyludzkich. Kulminacją tych trudności jest spotkanie z dziewczyną, świadczące o impotencji i tłumionym lęku przed kobiecością. Ważniejszą rolę odgrywa jednak przenikanie się rzeczywistości i pozorów, przede wszystkim zaś rozważania narratora nad naturą piękna doskonałego, które z definicji jest nieosiągalne.

O niedostępności piękna i jego nierealności przekonuje się bohater podczas pierwszej wizyty w świątyni:

Złota Pagoda, która tak mnie rozczarowała, po powrocie do Yasuoki z dnia na dzień w moich myślach stawała się coraz piękniejsza, aż w końcu wydawała mi się nawet piękniejsza niż w mych pierwszych marzeniach. [...] Wyobrażenie zetknęło się z rzeczywistością, która z kolei stała się dalszym bodźcem dla moich marzeń. [...] Złota Pagoda stopniowo nabierała głębszego, niewzruszonego bytu⁹.

Doskonałość można osiągnąć tylko w wyobraźni, dlatego Mizoguchi pragnie zniszczyć realną świątynię, by na zawsze zachować jej ukryte piękno.

Pierwszą część filmu zamykają wspomnienia z ostatnich miesięcy wojny — odgłosy bomb zrzuconych na Tokio i przesłuchanie przed komisją poborową, która zwalnia młodego Mishimę z powodu rzekomej gruźlicy — oraz finałowa scena z powieści, opisująca podpalenie Złotej Pagody, poprzedzona nieudanym spotkaniem Mizoguchiego z prostytutką. W drugiej części zatytułowanej „Sztuka” wracamy do punktu wyjścia, czyli ostatniego dnia z życia pisarza, który wychodzi z domu, wsiada do samochodu i jadzie do kwatery głównej Sił Samoobrony.

Mijając małą uliczkę, Mishima przypomina sobie lata okupacji amerykańskiej, kiedy to studiował na Wydziale Prawa Uniwersytetu Tokijskiego, a potem krótko

⁹ Y. Mishima, *Złota Pagoda*, przeł. A. Zielińska-Elliott, Warszawa 1997, s. 31.

pracował w Ministerstwie Finansów. Zachęcony powodzeniem swoich wczesnych powieści i opowiadań, rzuca pracę, by poświęcić się wyłącznie karierze literackiej. Jeszcze w czasie wojny debiutuje liryczną nowelą *Las w pełni kwiecia* (*Hanazakari no mori*, 1941), stylizowaną na poezję dworską okresu Heian (794–1185), pisze też historie o nieszczęśliwej miłości, w których piękno i śmierć nierozzerwalnie splatają się ze sobą. Po klęsce armii japońskiej wydaje pierwszą powieść *Złodzieje* (*Tōzoku*, 1948), niezbyt udaną, mimo że zapowiadającą motyw przewodni jego późniejszej twórczości: „romantyczny temat wiecznego piękna, które musi zostać unicestwione, aby stać się nieśmiertelne”¹⁰.

Uwagę krytyków zwrócił jego na wpół autobiograficzny utwór, *Wyznanie maski*, w którym erotyzm miesza się z okrucieństwem, a wyrafinowane perwersje z poszukiwaniem absolutu. Ekshibicjonistyczne i narcystyczne skłonności pisarza nie oznaczają wszelako, że wszystkie opisywane wydarzenia są autentyczne. Jeśli nawet w niezamieszczonej przedmowie do książki nazywa ją swoją „biografią erotyczną”, to w innych wypowiedziach zauważa, że powieść ta jest całkowicie fikcyjna, będąc wytworem jego wyobraźni¹¹. W montażu krótkich scen oglądamy pierwsze sukcesy i nagrody literackie, jakie Mishima otrzymuje za swoje powieści i dramaty — na początku lat pięćdziesiątych wystawia kilka współczesnych sztuk nō, które przełożone na języki obce przyniosły mu międzynarodowe uznanie¹².

Paul Schrader nie wykorzystał jednak fragmentów żadnej z nich, lecz sięgnął do mniej znanej powieści *Dom Kyōko* (*Kyōko no ie*, 1959), ukończonej niedługo po ślubie z Yōko Sugiyamą. To studium nihilizmu, upadku wartości i postępującej demoralizacji młodego pokolenia, zwesternizowanego i ulegającego pokusom konsumpcyjnego stylu życia, wpływało z rozczarowania pisarza zachodzącymi przemianami społecznymi. Podobnie jak inne jego utwory, *Dom Kyōko* nosi wiele śladów autobiograficznych, choć osobowość pisarza została rozpisana na cztery głosy, odpowiadające bohaterem książki. Reżyser skupił się na losach jednego z nich, Osamu (Kenji Sawada), początkującego aktora, marzącego o karierze scenicznej, romantyka o narcystycznych skłonnościach, obsesyjnie zapatrzonego we własne ciało, który dla pieniędzy wiąże się ze starszą kobietą¹³. Sekwencje te nakręcone zostały w sposób świadomie przerysowany, z przewagą jaskrawych kolorów,

¹⁰ B. Kubiak Ho-Chi, *Mishima Yukio: estetyka klasyczna w prozie i dramacie 1941–1960*, Kraków 2004, s. 62.

¹¹ Wypowiedzi Mishimy przytacza Beata Kubiak Ho-Chi: *ibidem*, s. 79–80.

¹² Cztery sztuki nō połączone w jedną całość pod wspólnym tytułem *Mishima* wystawił Andrzej Wajda na deskach Teatru Starego w Krakowie w 1995 roku.

¹³ Pozostała trójka postaci pojawia się w filmie tylko marginalnie: powieściowy Natsuo jest zdolnym malarzem, absolwentem Akademii Sztuk Pięknych, Shunkichi — bokserem o anarchistycznych poglądach, który przyłącza się do ugrupowania prawicowych ekstremistów, Seiichirō prowadzi w miarę ustabilizowane życie średniozamożnego przedsiębiorcy. Wszyscy spotykają się w domu tytułowej bohaterki, łączy ich przecucie nadchodzącej katastrofy, przekonanie o nieuchronnej zagładzie świata.

zwłaszcza różowego, podkreślających kiczowatość scenerii, na ścieżce muzycznej rozbrzmiewają zaś dźwięki gitary elektrycznej, ilustrując tym samym proces amerykańizacji kultury japońskiej.

Sceny te kilkakrotnie przerywane są czarno-białymi wstawkami retrospekcyjnymi. Źródłem wspomnień są tym razem dwie inne książki Mishimy: *Zakazane miłości* (*Kinjiki*, 1951–1953) oraz *Słońce i stal* (*Taiyō to tetsu*, 1968). Z pierwszej pochodzi wątek homoseksualny, wizyty pisarza w klubach gejowskich, z drugiej natomiast kult ciała i związany z nim początek ćwiczeń fizycznych, uprawiania kulturytyki. Wątek biograficzny płynnie przechodzi w sceny powieściowe za sprawą podobieństwa tematów i montażu opartego na skojarzeniach. Osamu, podobnie jak Mishima, podziwia urodę męskiego ciała, piękno rzeźb antycznych — oglądamy wówczas wspomnienie pisarza z podróży do Grecji — spędza dużo czasu w sali gimnastycznej, planuje też karierę filmową. W latach sześćdziesiątych Mishima wystąpił w kilku filmach znanych reżyserów, między innymi u Yasuzō Masumury i Hideo Goshi. Narcystyczne skłonności potwierdza seria jego zdjęć, wykonanych przez znanego artystę, Kishina Shinoyamę, zamieszczonych później w prasie. Schrader inscenizuje taką sesję fotograficzną, w której pisarz prezentuje swoje muskularne ciało, pozuje z mieczem samurajskim, a nawet wciela się w św. Sebastiana.

Poddawanie ciała surowej dyscyplinie i jego modelowanie przestaje już Mishimie wystarczać, podobnie jak ograniczenie się wyłącznie do sfery sztuki.

Kiedy wreszcie posiadam piękne ciało, chciałem się nim popisywać jak dziecko nową zabawką. Ale ciało jest skazane na rozkład, a ja osobiście nie akceptuję i nie zaakceptuję tego wyroku. [...] Rzeka ciała w naturalny sposób wpadła do rzeki Działania. Było to nieuchronne. Rzeka ta jest w opozycji do Rzeki Pisania. Nieraz słyszałem komunał: Pióro i Miecz łączą się we wspólnej drodze i w istocie łączą się tylko w chwili śmierci. To Rzeka Działania jest najbardziej niszcząca ze wszystkich Rzek¹⁴.

Na trzecią część filmu zatytułowaną *Działanie* składają się sceny z ostatnich lat życia Mishimy, zainspirowane głównie autobiograficznymi esejami zamieszczonymi w zbiorze *Słońce i stal*, oraz fragmentami *Galopujących koni* (*Honba*, 1969), drugiego tomu tetralogii *Płodne morze*. Pisarz wkracza na ścieżkę prowadzącą do samobójczej śmierci, w znacznym stopniu utożsamia się z bohaterem swojej powieści. Nie należy jednak zapominać, że Mishima świadomie manipuluje swoim wizerunkiem publicznym, inscenizuje życie do tego stopnia, że trudno odróżnić realną osobę od jej zewnętrznych manifestacji. „Yukio Mishima istnieje tylko dzięki odgrywaniu ról” — pisała Masahiko Shimada¹⁵. W swych autobiograficznych powieściach i esejach posługiwał się szeregiem chwytów retorycznych zamazujących granicę między fikcją i rzeczywistością, tworzył siebie za pomocą słów i obrazów,

¹⁴ Fragment eseju Mishimy przytaczam za Nobuko Albery, *Nobuko Albery pozdrawia ducha Mishimy, powieściopisarza samobójcy*, przeł. B. Chojna, „Literatura na Świecie” 1989, nr 3, s. 77.

¹⁵ Cyt. za: G. Walker, *The Double Scission of Mishima Yukio: Limits and Anxieties in the Auto-fictional Machine*, „Positions” 18, 2010, nr 1, s. 155.

choć równocześnie uważał, że język nie jest zdolny do uchwycenia prawdziwego świata.

W *Galopujących koniach* dwudziestoletni Isao (Toshiyuki Nagashima) jest mistrzem kendo, zwolennikiem tradycyjnych wartości i rzecznikiem duchowego oczyszczenia. Wspólnie z kolegami ze studiów, przy poparciu młodych oficerów armii, planuje zamach stanu, którego celem jest atak na kapitalistów, powstrzymanie procesu westernizacji i przywrócenie pełni władzy cesarskiej. Młody człowiek z zainteresowaniem czyta opracowania poświęcone wydarzeniom sprzed pół wieku, kiedy to doszło do zbrojnego wystąpienia samurajów przeciw ówczesnej władzy, którego celem było przywrócenie dawnych obyczajów (w tym przywileju noszenia mieczy).

Isao dla swego porywu patriotycznego znalazł natchnienie w buncie przeciw modernizacji w latach siedemdziesiątych XIX wieku, a mianowicie w Organizacji Boskiego Wiatru Shinpūren z Kumamoto. Podobnie jak wspomniani niezadowoleni ze zmian samuraje, tak i Isao nie godził się na kompromis ze skorumpowanymi politykami. Jego wierność i oddanie sprawie była wyrazem tradycyjnej męskości *masuraoburi* — ideału wojownika w rozumieniu Mishimy¹⁶.

W powieści Mishima odwoływał się do autentycznych wydarzeń z 1932 roku i nieudanego przewrotu zakończonego aresztowaniem spiskowców. 15 maja zorganizowali oni zamach na życie premiera Tsuyashiego Inukai, po którym zaatakowali siedziby wielkich koncernów, a następnie opublikowali odezwę do narodu, w której domagali się odsunięcia od wpływu na politykę państwa skorumpowanych przedsiębiorców i bankierów. Do podobnych wypadków doszło rok później przy okazji wystąpienia grupy aktywistów nazywanych członkami „niebiańskiej armii” (*Shinpeitai*). Był to początek krwawych zamachów — określanych przez historyków japońskich mianem „incydentów” (*jiken*) — których kulminacją stały się wypadki z 26 lutego 1936 roku, będące tłem sławnego opowiadania *Umiłowanie ojczyzny* (*Yūkoku*, 1961), przeniesionego na ekran przez samego Mishimę w 1965 roku¹⁷. Paul Schrader włączył krótką sekwencję z przygotowań do realizacji tego filmu oraz późniejszej konferencję prasową pisarza, tworząc w ten sposób pomost łączący wątki biograficzne i powieściowe.

Nieudany przewrót przeprowadzony przez młodych oficerów w 1936 roku, który tak interesował Mishimę, ujawnił podziały wewnątrz sił zbrojnych. Spiskowcom udało się przekonać do udziału w zamachu 1400 żołnierzy stacjonujących w to-

¹⁶ M. Melanowicz, *Literatura japońska. Proza XX wieku*, Warszawa 1994, s. 269.

¹⁷ Krótkometrażowy, półgodzinny film Mishimy pozbawiony jest zupełnie dialogów, zamiast tego rozbrzmiewa muzyka Ryszarda Wagnera z opery *Tristan i Izolda*. Wieloaspektową i wyczerpującą analizę tego dzieła, ze szczególnym uwzględnieniem odniesień do pierwowzoru literackiego oraz szczegółami na temat procesu produkcji, proponuje B. Kubiak Ho-Chi, *Gdy słowa przestają wystarczać — o filmie Yūkoku Yukio Mishimy*, [w:] *Adaptacje literatury japońskiej*, red. K. Loska, Kraków 2012, s. 143–165.

kijskich koszarach. Dzięki ich pomocy zajęli kwatery główną policji oraz szereg budynków o strategicznym znaczeniu.

W swoim manifestie buntownicy potępili „najwyższych dostojników państwa, oligarchię wojskowych, biurokratów i polityków”, których haniebna polityka „nadwyrężyła władzę i autorytet cesarza, wpędziła ludność w skrajną nędzę oraz naraziła kraj na upokorzenie ze strony obcych mocarstw”¹⁸.

Słowa ich odezwy wydają się zbieżne z poglądami Isao, widać w nich też wpływ Ikki Kity (1883–1937), intelektualisty i działacza politycznego, autora *Zarysu programu przebudowy państwa japońskiego* (*Nihon haizo hōan taiko*), który przedstawił warunki konieczne do odrodzenia narodowego¹⁹.

W okresie powstawania *Galopujących koni* Mishima zaczął wcielać w życie samurajskie ideały, dokonał w ten sposób ostatecznego przejścia od słów do czynów, zasypując przepaść oddzielającą sztukę od działania. Nową filozofię życiową wykladał w kilku esejach publikowanych w latach 1967–1969, między innymi we *Wprowadzeniu do Hagakure* (*Hagakure nyūmon*) i *W obronie kultury* (*Bunka bōeiron*). W pierwszym z nich, będącym komentarzem do sławnego traktatu na temat zasad *bushidō*, Mishima odnajduje uzasadnienie doktryny „wspólnej drogi pióra i miecza” (*bunbu ryōdō*), ale też potwierdzenie idei miłości duchowej (*ren'ai*), która szuka spełnienia w śmierci²⁰.

Wszystko to znalazło swoje odbicie zarówno w życiu bohatera powieści, jak i jej autora. Powinowactwo to znakomicie uchwycił Paul Schrader, przeplatając poszczególne wątki, pozwalając przemawiać Mishimie słowami młodego Isao, który podczas rozmowy z obrońcą formułuje poglądy na temat „poezji pisanej krwią” i konieczności poświęcenia życia dla wyższego dobra. Pragnienie oczyszczenia kraju z zachodnich wpływów i przywrócenia tradycji (*koten no fukkō*) towarzyszyło Mishimie już we wczesnej młodości, o czym świadczą jego związki z Japońską Szkołą Romantyczną (*Nihon Rōmanha*), czyli pisarzami i krytykami skupionymi wokół czasopisma „Bungei bunka” (Literatura i kultura). Po latach artystyczne ideały przestały mu wystarczać, dlatego teoretyczne hasła postanowił przekuć w czyn.

W 1968 roku Mishima, podobnie jak Isao w *Galopujących koniach* oraz prawdziwi uczestnicy nieudanych zamachów politycznych z lat trzydziestych, rozpoczyna przygotowania do własnego przewrotu, zakrojonego na mniejszą skalę, ale pozostającego w zgodzie z duchem przeszłości. Powołuje do życia osobistą gwardię złożoną głównie ze studentów tokijskich uniwersytetów o prawicowych poglądach. Spośród osiemdziesięciu członków Stowarzyszenia Tarczy wybierze później cze-

¹⁸ C. Totman, *Historia Japonii*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009, s. 483.

¹⁹ Na temat wpływu poglądów Ikki Kity na powieść Mishimy piszą Takehiko Noguchi i Teruko Craig, *Mishima Yukio and Kita Ikki: The Aesthetics and Politics of Ultranationalism in Japan*, „Journal of Japanese Studies” 10, 1984, nr 2, s. 437–454.

²⁰ Por. Y. Mishima, *Wprowadzenie do Hagakure*, przeł. B. Kubiak Ho-Chi, [w:] *Estetyka japońska*, t. 3. *Estetyka życia i piękno umierania*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 127–144.

rech najwierniejszych uczniów, którzy wezmą udział w ostatniej misji, wcześniej jednak organizuje dla nich obozy szkoleniowe u podnóża góry Fuji oraz prezentuje dziennikarzom założenia nowej organizacji. Paul Schrader początkowo niewiele uwagi poświęca temu etapowi życia, pokazuje jedynie krótkie migawki z publicznych wystąpień pisarza oraz ceremonii przyjmowania nowych członków (eksponując przysięgę krwi), ale podkreśla ich doniosłe znaczenie dla zrozumienia decyzji o samobójczej śmierci.

Czwarta część filmu, *Harmonia Pióra i Miecza*, rozpoczynająca się właśnie od wstawek retrospekcyjnych pokazujących ćwiczenia Stowarzyszenia Tarczy, niemal w całości poświęcona jest ostatnim minutom życia Mishimy. Paul Schrader z kronikarską wręcz precyzją relacjonuje fakty, ale pokazuje je z perspektywy spiskowców, zmuszając widzów do identyfikacji z głównym bohaterem. Punktualnie o godzinie jedenastej rano pisarz wszedł do gabinetu generała Mashity. Po krótkiej rozmowie na temat zabytkowego miecza znajdującego się w posiadaniu Mishimy, towarzyszący mu członkowie Stowarzyszenia Tarczy wiążą generała i kneblują mu usta, po czym barykadują drzwi. Chwilę później dochodzi do nieudanej próby odbicia jeńca, w wyniku której rannych zostaje kilku żołnierzy Sił Samoobrony.

Po uzgodnieniu warunków zwolnienia i zaakceptowaniu żądań, Mishima przeszedł do realizacji głównego punktu planu, czyli przemówienia do zgromadzonych na placu ośmiuset żołnierzy. Nie przewidział jedynie tego, że krążące nad budynkiem helikoptery i nadeżdżające na sygnale wozy policyjne zagłuszą jego słowa. Pomocnicy rozrzucili wcześniej z balkonu ulotki zawierające odezwę do narodu, której treść przypominała manifesty publikowane przez spiskowców w latach trzydziestych (Schrader zrezygnował z włączenia tej sceny do filmu). Mishima domagał się zmiany konstytucji, wzmocnienia armii i przywrócenia władzy cesarskiej²¹. Słuchający żołnierze nie rozumieli pełnej pasji przemowy, wyśmiewali się z absurdalnych pomysłów reformy państwa, zaczęli hałasować i domagać się zakończenia tej farsy. Po bezskutecznych próbach przywrócenia porządku i zmuszenia uczestników zgromadzenia do zachowania powagi, zniecierpliwiony i rozczarowany pisarz przerwał swoje wystąpienie i trzykrotnie wykrzyczał słowa „Niech żyje cesarz!” (*Tennō heika banzai!*), po czym wrócił do gabinetu. Tam rozpoczął się ostatni akt zaplanowanego przedstawienia.

Mishima „natychmiast rozpiął mundur, ukazując nagi tors, któremu nie miało być dane się zestarzeć. Zdjął buty i ukląkł na podłodze, dwa metry od zakładnika wciąż skrępowanego na krześle. Rozpiął pas i zawinął pod uda górną część spodni. Wszystkie te gesty, o których tak często marzył, i które tyle razy powtarzał, teraz wykonywał po raz ostatni. Zajął miejsce w tradycyjnym japońskim siadzie na pię-

²¹ Mishima podważał artykuł 9 Konstytucji z 1947 roku, zakazujący używania sił zbrojnych jako środka rozwiązywania sporów międzynarodowych i potwierdzający, że Japonia wyrzeka się prawa do prowadzenia wojny. W 1954 roku powołano jednak do życia paramilitarne Siły Samoobrony, w których służyło kilkaset tysięcy ochotników.



Fot. 1. *Mishima* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985) — Mishima przemawia do żołnierzy

tach i chwycił sztylet, którego ostrze przystawił do lewego boku. Za jego plecami Morita, z czołem zroszonym potem, trzymał wyciągnięty miecz, gotów do zadania ostatecznego ciosu”²².

Śmierć godna prawdziwego wojownika, która przez długie lata pozostawała w sferze wyobrażeń, tego dnia stała się czymś rzeczywistym. Mishima do samego końca szedł drogą prowadzącą od słów do czynów, realizując w ten sposób kulturowany przez siebie ideał jedności pióra i miecza. W filozofii życia, której podstaw szukał w *Hagakure* (*Ukryte wśród liści*), za najważniejszy składnik uznawano działanie, którego zwieńczeniem jest śmierć²³. Dobrowolne odebranie sobie życia wydawało mu się najwyższym przejawem wolności człowieka — wspominał o tym w jednym z ostatnich opublikowanych esejów, *Sedno militarystyki* (*Shōbun no kokoro*, 1970)²⁴. Z myślą o śmierci oswajał się długo, w swych utworach rozważał różne warianty samobójstwa, z których najbardziej wzniosłym i szlachetnym było *seppuku* — rozplatanie sobie brzucha za pomocą krótkiego miecza lub noża (ten sposób wybrał bohater *Galopujących koni*).

Mishima przeciwiczył własną śmierć, przygotowywał się do niej duchowo, inscenizował ją w swoich powieściach, dramatach i na planie filmowym. Spośród wielu przykładów jedno opowiadanie wyróżnia się szczególnie, nie tylko ze wzglę-

²² M. Pinguet, *Śmierć z wyboru w Japonii*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2007, s. 361.

²³ Por. Y. Mishima, *Wprowadzenie do Hagakure...*, s. 140.

²⁴ Por. G.B. Petersen, *The Moon in the Water. Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, Honolulu 1979, s. 245.



Fot. 2. *Mishima* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985) — samobójcza śmierć

du na prefigurację późniejszych wydarzeń, ale mistrzowskie połączenie pióra i miecza. Chodzi oczywiście o *Umiłowanie ojczyzny* i filmową adaptację tego utworu, w której sam pisarz wcielił się w postać młodego porucznika gotowego odebrać sobie życie po aresztowaniu jego towarzyszy uwikłanych w spisek. Piękno i miłość łączą się ze śmiercią, tylko w niej znajdują spełnienie.

Samotna śmierć na polu bitwy, a na wprost — własna żona, uosobienie piękna. Oto wstępuje jednocześnie w oba te wymiary i sprawia, że splatają się w niemożliwej, zdawałoby się spójni. Świadomość, że tak właśnie dokona życia, przepełniała jego serce niewysłowioną słodyczą. Czyż nie na tym polega, myślał, prawdziwe, najwyższe szczęście? Piękne oczy żony zobaczą wszystkie etapy jego umierania. Dzięki temu zdążać będzie ku śmierci jakby niesiony aromatycznym powiewem łagodnego wiatru. Nie uświadamiał sobie tego dokładnie, ale czuł, że otrzymał przyzwolenie, by wstąpić w regiony innym niedostępne, że dostał łaski, jakiej jeszcze nie dano nikomu²⁵.

W końcowej sekwencji filmu Paul Schrader nie odwołuje się do sugestywnego opisu zamieszczonego we wspomnianym opowiadaniu, przerywa natomiast strumień narracyjny krótką wstawką zaczerpniętą z innego utworu — pokazuje pisarza zakładającego maskę tlenową i wsiadającego na pokład ponaddźwiękowego myśliwca. Obraz ten, zaczerpnięty z ostatniego rozdziału *Słońca i stali*, zatytułowanego „Epilog — F104”, stanowi nie tyle kontrapunkt dla samobójczej śmierci, ile raczej jej interpretację. Lot w przestworzach oznaczał dla Mishimy pokonanie wszelkich ograniczeń cielesnych, wyzwolenie ducha i spełnienie marzeń o wznie-

²⁵ Y. Mishima, *Umiłowanie ojczyzny*, przeł. H. Lipszyc, [w:] *Tydzień świętego mozołu*, wyb. M. Melanowicz, Warszawa 1986, s. 254.

sieniu się do nieba²⁶. Przewycięzenie sprzeczności, które określały całe jego życie, stało się możliwe tylko w jeden sposób, dlatego też ujęciom samolotu lecącego nad poziomem chmur towarzyszą obrazy śmierci bohaterów *Domu Kyōko*, *Galopujących koni* i pożaru Złotej Pagody. W ostatniej chwili świat wyobrażony łączy się z rzeczywistym, a wówczas pisarz przekonuje się, że „to Rzeka Działania jest najbardziej niszcząca ze wszystkich Rzek”²⁷.

MISHIMA — THE HARMONY BETWEEN THE PEN AND THE SWORD

Summary

My assumption is that Paul Schrader's aim when making a biopic entitled *Mishima: A Life in Four Chapters* was to find a form which might enable him to emphasize the most important aspects in the work of the Japanese artist, namely the combination of art and life, intermingling of ideas and reality and creating his own image through the conscious use of autobiographical strategies. In my analysis I focus on the original stylistic and narrative solutions employed by Schrader in his film. I also present the literary contexts of the work and reveal how biographical material is transformed in an artistic text.

Translated by Krzysztof Loska

²⁶ Por. Y. Mishima, *Sun and Steel*, przeł. J. Bester, Tokyo 1970, s. 85–97. Książkę zamyka wiersz *Ikar*, w którym autor przywołuje grecki mit dla zilustrowania osobistego doświadczenia.

²⁷ N. Albery, *op. cit.*, s. 77.