

Kilka refleksji o *Rashomonie*

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Kilka refleksji o Rashomonie* [A few Reflections on *Rashomon*]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 129–141. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.6.

A masterpiece of Japanese and world cinema, Akira Kurosawa's *Rashomon* (1950) refers to a new model of narration in film, and broadens horizons in mid-20th-century film but also film in current times. *Rashomon* set out new paths and fields of exploration in film art and began a new era in modern narration in moving pictures. This study re-evaluates Kurosawa's work as an innovative, trans-national and trans-cultural approach to world cinema.

KEYWORDS: *Rashomon*, Akira Kurosawa, film poetics, narration, anthropology of experience, audiovisuality, fiction, truth, subjectivisation, objectivisation, philosophy of art

Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy.

Albert Einstein

Wprowadzenie

„*Rashomon* – japońskie arcydzieło” (Parker Tyler). „Liturgia rozpacz” (Henri Agel). „Akt oskarżenia i akt wiary” (Alicja Helman). „Japoński moralitet” (Aleksander Jackiewicz). „A philosophical inquiry into the nature of truth and reality” (Robin Wood). „*Rashomon* należy do największych i najpiękniejszych arcydzieł sztuki ekranu” (Adam Garbicz).

To wydarzyło się dość dawno, a jednak całkiem niedawno. Siedemdziesiąt lat temu *Rashomon* (1950), obejrzany w Tokio przez selekcyjerkę festiwalu filmowego w Wenecji Giulianę Stramigioli, nie bez pewnego zdziwienia gospodarzy, został przez nią zakwalifikowany do konkursu, stając się wkrótce sensacją artystyczną najpierw Europy, a potem Ameryki. Dzieło Akiry Kurosawy okrzyknięto rewelacją światowego kina. Nie tylko zdobyło ono Złotego Lwa św. Marka, Grand Prix MFF w Wenecji, ale ponadto zostało nagrodzone Oscarem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego.

Poniższy esej analityczno-interpretacyjny, którego motywem przewodnim jest ponowne przestudiowanie niezwykle nowatorskiej poetyki wypracowanej przez Kurosawę, a także opis morfologii doniosłego spotkania i interkulturowej wymiany między Orientem a Zachodem, do jakich wówczas doszło właśnie dzięki niemu, stanowi próbę zrozumienia fenomenu sukcesu

tego filmu i roli, jaką odegrał on w świecie kultury i sztuki Zachodu. *Rashomon* był dokonaniem bez wątpienia przełomowym. Od czasu *Obywatela Kane'a* Orsona Wellesa (1941) żadne inne dzieło filmowe nie wpłynęło bardziej na generalny kierunek poszukiwań w zakresie narracji w kinie światowym.

Należy jeszcze dodać, że trzy zaproponowane w studium perspektywy: narracyjna, antropologiczna i filozoficzna – z założenia swego nie są aspektami rozdzielnymi. Łączą się one, przenikają i wzajemnie dopełniają.

W stronę narracji

Co istotnie nowego wniósł do sztuki opowiadania za pomocą ruchomych obrazów Akira Kurosawa jako autor *Rashomonu*? W analogii do ewolucji powieści, mówi się w tym przypadku o zastosowaniu technik narracyjnych subiektywizujących przekaz filmowy i równoczesnej detronizacji narratora wszechwiedzącego jako wiarygodnego notariusza i absolutnego gwaranta prawdy. Trafniej byłoby jednak ujmować zasadniczy przełom, jaki dokonał się w sztuce filmowej za sprawą *Rashomonu*, w kategoriach zakwestionowania rzekomej prawdziwości obrazu kinematograficznego.

Zwodniczy sposób narracji doprowadzony do perfekcji w tym filmie sprawia, że oczywiste (postrzegalne, dostępne zmysłom) co rusz styka się z wątpliwym i nieoczywistym. Negacja pozornego „obiektywizmu” przedstawień filmowych, o której mowa, pociąga za sobą doniosłe skutki w sferze komunikowania. Odbierając narracji filmowej całkiem niezasłużony status immanentnej wiarygodności, autor *Rashomonu* powołuje bowiem do istnienia odmienny model odbiorcy (adresata wirtualnego). Model ten różni się od dotychczas panującego tym, że wyzwala widza od presji jednoznaczności przekazu, oferując mu w zamian układ partnerski. Kwintesencją tej partnerskiej relacji po stronie widza jest daleko idąca wolność odczytywania znaczeń utworu w toczącym się procesie interpretacji i reinterpretacji znaczeń zaprojektowanych i przewidzianych przez autora w dziele filmowym.

Rashomon jako komunikat i tekst kultury nie neguje istnienia prawdy. Z niebywałą maestrią filmowego rzemiosła dowodzi natomiast, że wszelkie przedstawienia ekranowe z natury swej rozpostarte są między biegunami obiektywizmu i subiektywizmu. Jak daleko sięga kino i sztuka ruchomych obrazów, jeden z tych biegunów nie może istnieć bez drugiego. Zarówno dany film fabularny, jak i dokument, w zależności od funkcji, jakie pełni, może zmierzać ku większej subiektywizacji albo obiektywizacji bądź pozostawać we względnej równowadze obu tych komplementarnych walorów. Nigdy jednak nie będzie całkowicie obiektywny, ani bez reszty subiektywny.

Rashomon jest odbywaną w pełnym świetle podróżą w nieznaną: w stronę jądra ciemności. Aspekt subiektywny i aspekt obiektywny filmu łączą się, przenikają i nakładają na siebie. Powtórzmy raz jeszcze: żaden obraz kinematograficzny nie jest nigdy obrazem stuprocentowo subiektywnym i, *vice versa*, w praktyce komunikacji audiowizualnej nie istnieją również – jak przez lata naiwnie i powszechnie sądzono – filmowe obrazy realności w stu procentach obiektywne, choćby tylko zawierały one kamerowaną nieinscenizowaną rzeczywistość *in crudo*.

Śmiały zabieg deziluzji przeprowadzony przez Kurosawę w *Rashomonie* zawiera w sobie istotną instrukcję dla widza. Nieważna jest audiowizualna materia ekranowych doznań, liczy się struktura znaczeń, które jej nadać. Bądź uważny, nieufny i sceptyczny, nie ulegaj złudzeniom i pozorom, a zwłaszcza nie dowierzaj temu, co widzisz i słyszysz. To film, a nie rzeczywistość. Aby nie ulec presji wrażenia całkowitej wiarygodności przedstawień, należy w procesie percepcji ruchomych obrazów filtrować ich zawartość i starać się zachować niezbędny poznawczy dystans. Wolno ci przeżywać całym sobą, ale nie wolno naiwnie i bezkrytycznie ufać obrazom i wierzyć we wszystko, co pojawia się na ekranie.

Czy oznacza to, że rzeczywistość bądź też to, co nazywamy rzeczywistością, faktycznie nie istnieje, a liczą się tylko subiektywne relacje o niej? Sytuacja, z którą mamy tu do czynienia, przywodzi na myśl skojarzenie ze słynnym cyklem barwnych drzeworytów świętej dla wyznawców shinto góry Fuji autorstwa Katsushiki Hokusai'a. Każdy z tych 36 widoków okazuje się jej przedstawieniem odmiennym, a niekiedy całkiem innym, a przecież wszystkie ukazują ten sam realnie istniejący obiekt: zobrazowany przez artystę, tyle że ukazany w różnych stanach rzeczy.

Na gruncie sztuk plastycznych i w ikonosferze sprawa wydaje się w miarę oczywista. Inaczej niż u Hokusai'a wyglądało to jednak w komunikacji filmowej, która przez dekady bazowała na znaku równości ekranowych obrazów z przedstawianą realnością, budując tą drogą iluzję rzeczy samej i stawiając na z gruntu mylne wrażenie jej niekwestionowanej prawdziwości. Dzięki temu kino (w jego odmianie francuskiej, amerykańskiej, sowieckiej, faszystowskiej, hitlerowskiej, japońskiej i innych) stało się narzędziem zaawansowanej propagandy, powołując do istnienia swą niezmiernie groźną w skutkach postać autorytarną i totalitarną.

Filmowcy tacy, jak: Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Siergiej Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin, Georg Wilhelm Pabst, Jean Renoir, Joris Ivens, Leni Riefenstahl, Orson Welles, Roberto Rossellini, Federico Fellini czy Akira Kurosawa byli świadomi skali rażenia i oplakanych skutków owych nadużyć w masowej komunikacji społecznej. Jedni z nich ulegali

pokusie uprawiania inżynierii społecznej, realizując filmy na zamówienie ubóstwianych wodzów, a inni starali się demaskować ekranowy fałsz.

Model narracji w ruchomych obrazach zaprojektowany i wypracowany przez autora *Rashomonu*, wychodząc od koncepcji Orsona Wellesa i Hermana J. Mankiewicza, oddziałał na wielu kontynuatorów. Twórczo nawiązywali do niego między innymi: Andrzej Munk w *Człowieku na torze* (1956), Sidney Lumet w *Dwunastu gniewnych ludziach* (1957), Alain Resnais w *Hiroszima, mojej miłości* (1959) i *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961), Bernardo Bertolucci w *Kostusze* (1962), Michelangelo Antonioni w *Powiększeniu* (1966) i *Zawodzie: reporter* (1975), Peter Weir w *Pikniku pod Wiszącą Skalą* (1975), Krzysztof Kieślowski w *Przypadku* (1981) i Jim Jarmusch w *Ghost Dog – Drodze samuraja* (1999). To przykłady inspiracji dość szeroko znane i poniekąd oczywiste.

Z dzisiejszego punktu widzenia ważniejsze jest to, że formuła narracyjna *Rashomonu*, rozpatrywana w perspektywie Braudelowskiego „długiego trwania”, stanowi niedościgłą w swym mistrzostwie prefigurację nowoczesnego modelu narracji: wielopodmiotowej, z udziałem instancji narratora niewiarygodnego i prowadzonej w trybie warunkowym. Modelu, który stanowi charakterystyczny wyróżnik poszukiwań współczesnej sztuki filmowej dla tak wybitnych twórców, jak: Robert Altman, David Lynch, Mike Leigh, Christopher Nolan i inni. Już choćby z tego względu warto przyjrzeć mu się dzisiaj z należną uwagą.

Cztery sprzeczne z sobą wersje tego samego zdarzenia: bandyta, kobieta i samuraj¹ (przemawiający zza grobu za pośrednictwem medium) oraz drwal. Każda z nich okazuje się nie do końca wiarygodna, zaprzeczająca wymowie innych, a przecież prawdziwa w swym zniekształconym, subiektywnym kształcie.

Zabiegiem szczególnie urzekającym widza *Rashomonu* jest ponadczasowy, kosmiczny wymiar sposobu prowadzenia narracji. Zło dzieje się pod gołym niebem i pod słońcem: na naszych oczach i w naszej obecności. Wydarza się nieoczekiwanie i nagle, wyrastając z sennego pogodnego dnia. Zaskoczeni, z niedowierzaniem przypatrujemy się czynom porażająco strasznym i szokującym. Nasza ludzka wrażliwość zostaje wystawiona na wielką próbę.

Symbolika przedstawień, jej aspekt metafizyczny i odwieczność, wyrasta z umiejętnego wykorzystania zbioru obiektów elementarnych. Do obiektów takich należą: niebo, ziemia, sen, słońce, oślepiające światło, cień, ciemność, podmuchy wiatru, rozległy dziewiczy las, gałęzie drzew, cisza, rytm muzyki, więzienny dziedziniec, droga, strumień, kobieta, mężczyzna, erotyzm, pożąd-

¹ Postać Takehiro Kanazawy nazywana jest w niniejszym studium „samurajem”, choć akcja filmu dzieje się w epoce przedsamurajskiej.

danie, namiętność, ciało, szata, głowa, twarz, oczy, spojrzenie, ręka, konflikt, strach, instynkt przetrwania, siła, przemoc, miecz, łuk, strzała, kołczan, sztylet, godność, honor, wstyd, płacz, upokorzenie, posiadanie, własność, zazdrość, nienawiść, walka, miłość, zdrada, morderstwo, gwałt, śmierć etc.

Akcja dzieje się w miejscu i czasie mitycznym. Nie liczą się w niej takie czy inne historyczne realia chaosu wojny domowej, jaki zapanował u kresu epoki Heian (1180–1185). Użyto ich jako kostiumu i scenerii. Sięgnijmy po wyrazisty przykład. Znamiennym konkretem, który można zauważyć, ale równie dobrze pominąć w interpretacji, jest wywołana w tytule filmu *Rashomon* ruina południowej bramy Kioto, będącego ówczesną stolicą cesarstwa Japonii. Czy ma istotne znaczenie ta właśnie konkretna brama? Nie. Innymi słowy, zbudowana dla potrzeb realizacji brama Rasho występuje na ekranie jako scenograficzny rekwizyt i zarazem topos. Liczy się ona o tyle, o ile urzeczywistnia każde inne wrota prowadzące do nowego życia i nowej ludzkiej rzeczywistości.

W stronę antropologii

Aspekt antropologiczny tego podrozdziału ma swoją specyfikę. Szczególnie interesuje nas bowiem antropologia audiowizualności. Okrutne obrazy i sceny przedstawione w *Rashomonie* można potraktować i odczytać jako demonstrację ekstremalnego ludzkiego doświadczenia. Dawne i dzisiejsze czyny, których dopuszczają się w życiu ludzie, otacza mroczny gąszcz niejasności. Jak powiada Ryunosuke Akutagawa: „Para zwana Dobrem i Złem wytryskuje z tego samego źródła”². Idea ta w szczególności dotyczy antropologicznych dążeń kina, które od najdawniejszych początków obserwuje i demonstruje przeróżne ludzkie czyny i zachowania.

Konkret historyczny w filmie Kurosawy stanowi jednak nie więcej niż ikonograficzny nośnik ekranowych przedstawień. Nie o historię średnio-wiecznej Japonii bowiem chodzi. Prawdziwie ważna i nośna okazuje się w nim ponadczasowa parabola. *Rashomon* to traktat o tym, co w życiu człowieka wielkie i podłe, o ułomności i słabości człowieka oraz natury ludzkiej: opowieść dziejąca się *in illo tempore*, z szeroko otwartym odniesieniem do hipotetycznego zawsze i wszędzie.

Bandyta, samuraj i jego żona zmyślają i kłamią, ale ich wersje, choć niewiarygodne, mimo to niosą w sobie prawdę o człowieku. Obcujemy ze światem fikcyjnym, niemniej na swój sposób głęboko prawdziwym jako czyjaś osobista relacja z rzeczywistości. Czas przeszły – niczym grudka bursz-

² M. Ueda, *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford 1976, s. 114 (przywołany cytat w przekładzie Alicji Helman).

tynu zastygła wokół zdarzenia, jakie niegdyś (żyjemy w każdym razie takie przekonanie) miało miejsce na leśnym trakcie pod Kioto – zostaje tu przywołany i na nowo wywołany w charakterystycznym trybie „pewnego razu”.

To samo spostrzeżenie dotyczy autorskiego sposobu prezentacji ekranowych zdarzeń. Wsłuchujemy się w nie i oglądamy każdą z kolejnych wersji z rosnącym niedowierzaniem, od początku do końca niepewni i skazani na własne dociekania, próbując przeniknąć i zrozumieć, co naprawdę stało się w leśnym gąszczu. W kolejnych relacjach uczestników i świadków dramatu rzeczywistość, niczym kamień rzucony w wodę, znika w toni tego filmu, pozostawiając na chwilę kręgi rozchodzące się i znikające na powierzchni.

Na pozór wszystko wydaje się proste. Akcja rozgrywa się letnią porą, pod wysokim niebem, w jaskrawym świetle południa, na drodze prowadzącej przez las, w leśnej gęstwinie, przez którą prześwitują oświetlające scenę zabójstwa promienie słońca.

Jak wcześniej wspomniano, narracja *Rashomonu* sprowadza się do wykorzystywania repertuaru rzeczy pierwszych, co z kolei determinuje niezwykle sensualny wyraz całości, konsekwentnie operującej powszechnie czytelnymi uniwersaliami. Ich status ekranowy bywa zaskakujący. Światło na przykład, paradoksalnie, zamienia się rolami z mrokiem i ciemnością. Objawia swą demoniczną moc, czyniąc z bohaterów tercet postaci widmowych. Nadto poetyka obrazowania – podobnie jak w przypadku *haiku* – łączy w sobie prostotę z wyszukaną rafinadą konstrukcji. Użyte środki wyrazu, które określają sposób przedstawienia, cechuje najdalej idąca redukcja i oszczędność elementów.

Niby wiemy, co się wydarzyło, a jednak z chwili na chwilę widzowi przybývá wątpliwości. Prostota ukazania, o której mowa, okazuje się złudna. Poszczególne relacje podsądnych zaprzeczają jedna drugiej. To dezorientuje widza, bowiem każda z nich zostaje unaoczniona i zobrazowana w sposób maksymalnie realistyczny. Nie chodzi tylko o popelnioną zbrodnię, lecz o coś znacznie ważniejszego: o generalny status ekranowych obrazów rzeczywistości. Sfilmowane, więc prawdziwe? Nic podobnego. W konstrukcji narracyjnej *Rashomonu* i w sposobie prezentacji przebiegu dramatycznych wydarzeń – nic nie jest do końca pewne. W miejsce rozstrzygającego wątpliwości finału autor umieszcza relację naocznego świadka – drwala, która na pozór wszystko wyjaśnia, obalając wersje poprzedników, a w istocie także okazuje się wątpliwa³.

³ Brak czytelnego objaśnienia motywów zbrodni i zachowana do końca wieloznaczność opowieści czynią *Rashomon* dziełem dalekim od światopoglądu opartego na podwalinach racjonalizmu. Czy tłumaczy to brak zachwyków i dość chłodne przyjęcie filmu Kurosawy wśród publiczności kinowej krajów takich, jak: Francja, Wielka Brytania i Niemcy? Powyższa uwaga nie dotyczy pełnych podziwu opinii elity znawców i kinomanów.

A jednak na samym końcu wydarza się coś, co nie mieszcząc się w samej opowieści, niesie w sobie piękne *katharsis* płynące z aktu miłosierdzia. Tym czymś jest przygarnięcie bezbronного dziecka przez drwala, który ocala mu życie, zabierając z sobą do domu. W jednej magicznie czystej chwili doszczętnie rozbity i zdestruowany (niczym brama Rasho) świat ludzkich wartości nieoczekiwanie objawia widzowi ocalającą moc swego istnienia. Chaos przemienia się w ład.

Stara XII-wieczna legenda w kostiumie sztuki modernizmu. Reżyser filmowy poszukujący odpowiedniej formy dla swego widowiska odnajduje ją, sięgając do cudzej wizji sprzed siedmiu stuleci. Wcześniej uczynił to samo pisarz. Rozwijając w formie parafrazy pamiętną myśl Akutagawy: jeden zobaczy w wiaderku z wodą tylko wodę, drugi – obraz czegoś ulotnego odbity w ruchomej bądź nieruchomej tafli jej powierzchni, a jeszcze kto inny, obdarzony większą dozą wyobraźni – w niemym zachwycie dostrzeże odzwierciedloną w nim cząstkę bezmiaru kosmosu.

Akcja *Rashomonu* i wyeksponowany w jej centrum dramat rozgrywa się nie w mroku, jak można by oczekiwać, lecz w pełnym świetle. Śledząc jej dramatyczny przebieg i raptowne zwroty, jesteśmy pewni, że dawno temu w pewnym lesie wydarzyło się coś zaiste potwornego, a równocześnie do samego końca niepewni obiektywnej prawdy o tym, co się wówczas rzeczywiście stało. Tok narracji scena po scenie wciąga nas w konkurencyjną grę alternatywnych przedstawień dramatycznego incydentu, ewokując w trakcie seansu serię nasyconych emocjami przeżyć.

W niemym zdumieniu obcujemy z cudzym przeżyciem osób dramatu, zanurzeni przez cały czas w strumieniu własnych uczuć. Inne stają się naszym. Egzotyczne (kostium historyczny, odmienność etniczna, behavior postaci etc.) przemienia się w przyswojone i uniwersalnie znajome. Jeden po drugim docierają do nas refleksy cudzego osobistego udziału i cudzego wyobrażenia przepuszczonego przez filtr naszej wrażliwości.

Dzięki wszechobecnemu światłu fizyczny obraz oświetlonego przedmiotu istnieje tak czy inaczej, bez naszego udziału. Z drugiej jednak strony, we wszystkich przypadkach, do jego dostrzeżenia niezbędne jest czyjeś osobiste przeżycie, a wraz z nim wyposażony w funkcję medium indywidualny podmiot – określone *subiectum* – w osobie obserwatora. Ukazane realia historyczne, topograficzne, kostiumowe, rekwizytorskie etc. zostały przez autora sprowadzone do koniecznego minimum. Historyczne realia dawnej Japonii (burzliwa, pełna zamętu epoka Heian, XII wiek) okazują się niczym innym, jak kostiumem postaci dramatu.

Nie znaczy to, że mroczna opowieść dzieje się wszędzie i nigdzie. Owszem, ma ona swój kontekst. Epicki oddech *Rashomonu* sprawia, że łatwo przerzucić interpretacyjny pomost między nieszczęściami Japonii w epoce

Heian a powojenną (mowa o końcu lat czterdziestych XX wieku) współczesnością sytuacji poniżonego narodu w pobitym i zniszczonym kraju.

Nie to jest jednak najważniejsze w ukazanym przez Kurosawę dramacie. Jak zawsze w przypadku konstrukcji o charakterze parabolicznym, spektakl kinowy czyni to, co jednostkowe – uniwersalnym. Dzięki temu film zdolny jest opowiadać o świecie w ogóle, doświadczanym i przeżywanym przez człowieka na różne sposoby, z odwołaniem do możliwego pośrednictwa wielu różnych kultur.

Niczym w *haiku*, na plan pierwszy w *Rashomonie* wysuwają się osobiste ludzkie przeżycia. To ich ekspresja okazuje się najważniejsza. *Haiku* i dramat na ekranie. Różnią się między sobą tworzywem, ale pod względem funkcjonalnym zaskakująco wiele je łączy. Wspólnym mianownikiem okazuje się kondensacja przeżycia zapisana w słowach (*haiku*) i uchwycona w ruchomych obrazach (film). I tu, i tam obcujemy z emocjami. Reżyserska umiejętność ich oddania stanowi istotę sztuki narracyjnej Kurosawy.

Udostępnione widzowi za pośrednictwem słowa i wprawionego w ruch obrazu, sensualnie przez niego doświadczane podczas seansu emocje, mówią zarówno o świecie zewnętrznym, czyli usytuowanym poza nim, jak i wewnętrznym, czyli dziejącym się w nim samym. Oba te aspekty łączą się z sobą – namacalnie niczym dotyk – w osobistym przeżyciu. Siłą tego dramatycznego widowiska jest konkret. Niczym poruszenie listowia, wstążka zaczepiona o gałązkę leśnego krzewu bądź strugi ulewnego deszczu, który w końcu ustaje, liczy się każdy najdrobniejszy szczegół zdolny animować naszą wrażliwość.

Kultura japońska od stuleci zna ten doniosły nie tylko dla artysty paradoks kontaktu osoby ludzkiej ze światem. Z jednej strony przechowuje i na różne sposoby praktykuje przekonanie o nieodzownym udziale podmiotu w zmysłowym doświadczaniu i przeżywaniu najszerzej pojętej rzeczywistości. Z drugiej – kultuwy fenomen *satori*: ideał rozplynięcia się człowieczego ja w uniwersum rzeczywistości. Przestaje istnieć podział na podmiot i przedmiot. Jedno i drugie oświeca się i przenika z sobą w metafizyce doznania.

Poruszając ten kapitalny temat, przywołuję wywołaną przed momentem, unikatową w świecie kulturę tworzenia *haiku*. Stajemy twarzą w twarz z wrażliwością, jaką poezja ta operuje, i do której pośrednio odwołuje się *Rashomon*. W pewnych swych inkarnacjach poezja sytuuje się zadziwiająco blisko prozy, i odwrotnie. Dzieje się tak, ilekroć przełamana zostaje bariera tworzywa artystycznego oddzielająca od siebie poszczególne rodzaje i gatunki sztuki.

Nie jest przy tym ważne, że trójwersowa miniatura poetycka z założenia swego ma stanowić zapis przeżyć i refleksję o charakterze lirycznym, podczas gdy film Kurosawy relacjonuje w kilku odsłonach wydarzenie o ogromnym potencjale dramatycznym. Nie liczy się odmienność tworzywa. Różnica

użytych tworzyw przestaje być istotna, jeśli zauważyć, że i tu, i tam liczy się zanurzenie i rozplątanie podmiotu w osobie doświadczonej i przeżywanej przezeń rzeczywistości symbolicznej dzieła sztuki.

Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia kwestia *Rashomonu* jako ekranizacji. Oczywiście, że można go oglądać i odczytać bez odniesienia do pierwowzoru, w ogóle nie pamiętając o jego istnieniu. Wynik rozważań dotyczących przydatności refleksji adaptacyjnej nad filmem – pod kątem mocy wyjaśniania i rozstrzygnięć badawczych wynikłych z procedur analityczno-interpretacyjnych – może okazać się bardzo różny. Wszystko zależy od sposobu pojmowania samej adaptacji przez danego badacza. Czy sposób ten ograniczy się tylko do wąskiej perspektywy „wierności” wobec adaptowanego tekstu? Czy też będzie dążył do uwzględnienia – wykraczających daleko poza owo zestawienie literacko-filmowego dwutekstu – o wiele szerszych aspektów, przykładowo: estetycznych, komparatystycznych, psychospołecznych, socjokulturowych, antropologicznych, filozoficznych etc.

Aby wykazać tę różnicę, spróbujmy skupić się na kontekście filozoficznym. Filmowy *Rashomon* okazuje się pod tym względem wyjątkowo pojemny i nośny. Wypełniają go wielorakie emocje ukryte w obrazach. Odnajdujemy w nich refleksy macierzystej dla tradycji japońskiej filozofii Zen, ze wspomnianą wcześniej ideą *satori*. Ale oprócz tego i wraz z tym dają o sobie znać także inne systemy i kierunki filozoficzne. Podobnie jak w prozie Akutagawy, odnajdujemy tu wielorakie refleksy: arystotelizmu, naturalizmu, relatywizmu, sceptycyzmu, agnostycyzmu, behawioryzmu, etyki kantowskiej i in. Zasadne w poruszonej materii wydają się także rozważania nad epistemologią prawdy, nihilizmem, egzystencjalizmem⁴. Kino Kurosawy niewątpliwie zbliża się tutaj i czerpie myślowo z literatury. Z drugiej strony, w przypadku *Rashomonu* nie ma mowy o prostym przekładzie na ekran.

Perspektywa odczytania filmu Kurosawy poprzez problematykę adaptacji nie jest z gruntu zła, ale okazuje się ona stanowczo niewystarczająca, jeśli traktować ją jedynie w kategoriach inwentarskiego zestawienia i porównania służącego sporządzeniu protokołu zgodności bądź niezgodności z pierwowzorem. Rzecz w tym, że w przypadku tej konkretnie adaptacji odnośnik literacki w postaci dwu opowiadań Akutagawy⁵ nie jest żadnym pierwowzorem, lecz wielorako inspirującym materiałem służącym adaptatorowi (wszak adaptacja to nic innego jak ‘przystosowanie’) za punkt wyjścia do nowej kreacji.

⁴ Podjął je ostatnio Igor Wysocki w artykule: *Zagadnienie prawdy w filmie „Rashomon” Akiry Kurosawy*, [w:] *Człowieczeństwo bez granic. Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*, red. J. Zaremba-Penk, M. Lisiecki, Toruń 2015, s. 109–119.

⁵ R. Akutagawa, *Rashomon* oraz *W gąszczu*, [w:] tegoż, *Życie szaleńca*, przeł. M. Melanowicz, Warszawa 1998.

Jak się wydaje, Kurosawa i Hashimoto poszukiwali w twórczości Akutagawy dokładnie tego samego, czego pisarz wcześniej poszukiwał i co znalazł w starojapońskich opowieściach sprzed wieków. Jesteśmy dzisiaj o wiele bardziej nawykli do wędrówki tematów, motywów i fabuł, do ich wirowania w globalnym bębnie homogenizacji kultury popularnej. O wiele mniej natomiast do obstawania przez autora przy powadze opowieści. Powadze, która wyznacza sens i głębszy cel jej istnieniu. Powagę snucia opowieści – literackich, filmowych, melicznych, teatralnych etc. – zastąpiła nam pusta gra w fikcję, w której nic nie jest do końca serio, a wszystko ma służyć jedynie pozbawionej istotnego znaczenia funkcji ludycznej.

Połączone z sobą i splecione w nową kunsztowną całość opowiadania jednego z klasyków prozy japońskiej dostarczyły Kurosawie inspirującego pretekstu do stworzenia własnej – niezwykle oryginalnej, a przy tym niezmiernie sugestywnej – wersji tego, co wydarzyło się niegdyś w leśnym gąszczu. Po mistrzowsku kontrolowana przez pisarza i reżysera dezorientacja narastająca wokół kluczowego zdarzenia zaprezentowanego w kilku wersjach czyni strukturę narracji wieloznaczną dla jej adresata.

Analiza i interpretacja *Rashomonu* musi ten jego aspekt koniecznie zauważyć i uwzględnić. Porównanie samego filmu z jego prototekstem literackim może się okazać rzeczą ciekawą, ale nie jest bynajmniej konieczne aż do momentu, gdy nie padnie kluczowe pytanie o funkcję komunikacyjną porównywanych opowieści. Nie różnica tworzywa jest tu bowiem istotna, lecz homologia struktur porównywanych z sobą utworów pozostających w relacji adaptacyjnej. To właśnie ona, nie zaś tworzywo, szczegóły akcji czy tkanka fabularna, ewidentnie wykazuje wysoki stopień powinowactwa.

W stronę filozofii sztuki

Nie należy mylić powierzchni struktury dzieła artystycznego z jej głębią. W warstwie głębokiej tematem *Rashomonu* nie jest zabójstwo popełnione w lesie. Owszem, wokół niego zbudowana została rozpisana na kilka zeznań i protokolarnych wersji zdarzenia intryga sądowa. Mowa jest jednak w tym momencie tylko o tkance fabularnej, a przecież nie ona okazuje się najważniejsza. Właściwym tematem tego frapującego filmu okazuje się co innego, a mianowicie: ciemna strona natury ludzkiej – metaforycznie rozumiane widmo człowieczeństwa.

Dynamika kontaktu, agresja, brutalna przemoc, obrona przed nią łączy się z nieprzewidywalnością zachowań, paradoksalnością reakcji i odruchów ekranowych postaci. *Rashomon* to film przepelniony ludzkim cierpieniem i ekstremalnymi emocjami, z na wpeł psychodeliczną (fenomenalna para-

fraza bolera skomponowana przez Fumia Hayasakę) atmosferą i świadomie wywołanym przez autora stanem umysłu poruszonego, zaszokowanego, zdezorionowanego widza. To, co zdarzyło się w lesie nieopodal Kioto, w żadnym razie nie było zdarzeniem zwykłym i obojętnym tak dla uczestników, jak dla świadków. Stało się coś drastycznie, przeraźliwie złego.

Zwyczajne elementy rzeczywistości: rekwizyty, kostiumy, scenerie, przyroda nabierają tu niepokojącego, demonicznego wyrazu. Bohaterowie czują się źle sami ze sobą. Każda z ich opowieści ma kameralny, osobisty wymiar. Postawieni przed obliczem sądu w pokrętnych, kłamliwych zeznaniach osłaniają siebie, w gruncie rzeczy odsłaniając, jacy są naprawdę. Nie jest przy tym tak, że poszczególne relacje-zeznanie przeczą sobie w stu procentach; opisy niektórych faktów zbiegają się i pokrywają, co tym bardziej aktywizuje adresata jako arbitra usiłującego dociec prawdy. Ważne, by nigdy nie przestać pytać, by nigdy nie zwątpić, że wątplenie jako istota postawy septycznej ma sens.

Wartością, którą z ogromną artystyczną wyobraźnią i konsekwencją promuje *Rashomon*, jest wpisany w to dzieło projekt widza zdolnego samodzielnie rozróżniać dobro i zło. Ilekroć myślimy o wadze artystycznej i kulturotwórczej doniosłości tego dzieła, warto mieć na uwadze ten właśnie aspekt. A jest nim porzucenie idei kina jako dyktatora mas, nieomylnego wodza milionów i anonimowej fabryki fabularnych i dokumentalnych komunikatów kinematograficznych przeznaczonych do wierzenia.

Z poetyką *haiku* łączy *Rashomon* niezrównana kondensacja środków wyrazu, spoistość struktury i osiągnięta przez autora enigmatyczność przekazu. Tą drogą film staje się dla widzów na całym świecie frapującą formą egzystencjalnego uogólnienia, zdolną funkcjonować w różnych wymiarach kultury. Sztukę filmową Kurosawy definiują: epickość, symbolizm, mityzacja, minimalizm i rygorizm w doborze środków ekspresji i mocne przywiązanie do przedstawień opartych na sensualnie wydobytym konkrezie.

Analiza zawartości treściowej *Rashomonu* poprowadzona pod kątem współczesnej reinterpretacji przesłania tego filmu pozwala w nim dostrzec zaskakującą prefigurację dzisiejszych spektakli spod znaku *extreme reality show*. Rzecz jasna, mowa tu nie o atrybutach uchwytnych na powierzchni tych dalece odmiennych komunikatów. Chodzi o co innego, a mianowicie o atakujący wrażliwość widza, szokujący sposób zakomunikowania i styl odbioru (resp. projekt przeżywania i zrozumienia) widowisk kinematograficznych, którego podstawę semantyczną stanowi hiperrealistyczny „bezpośredni” przekaz obrazów rzeczywistości *tout court*.

Analogia funkcjonalna obu form jest uderzająca, co nie znaczy, że można postawić znak równości między jedną a drugą. Wprost przeciwnie. Co w przypadku *extreme reality shows* uchodzi za aksjomat niepodważalnej

szokującej wiarygodności przedstawienia, w filmie Kurosawy jawi się jako wieloznaczne, względne, nieoczywiste i wątpliwe, nakazując widzowi najdalej idącą ostrożność i nieufność wobec tego, co relacjonują osoby dramatu i co sam ogląda na ekranie.

Jak było naprawdę? Film na to pytanie nie odpowiada. Akcja i sposób jej przedstawienia kryje w sobie wieczystą tajemnicę. Czy prawda może być tylko względna? A jeśli tak, to czy nie jest ona zawsze obciążona błędem i brzemieniem kłamstwa? Dlaczego do tego doszło? I dlaczego kłamie troje uczestników zdarzenia i nie mówi przed sądem całej prawdy jego jedyny świadek, drwal? Każde z nich usiłuje przedstawić siebie w lepszym świetle. Wiwisekcja ludzkiej natury dokonuje się w *Rashomonie* poprzez seans kłamstwa. Prawda – w paradoksalny, zadziwiający sposób – przeziera i dociera do nas poprzez fałsz i zmyślenie.

Pora powrócić do przywołanej na początku myśli Alberta Einsteina. Wielki myśliciel rozwinął to aforystyczne twierdzenie następująco: „Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy, bo choć wiedza wskazuje na to, co jest, wyobraźnia wskazuje na to, co będzie”.

Kino jako podstępny demaskator. Seans filmowy jako proces ujawnienia mrocznych stron człowieka i świata. Obraz filmowy jako utrwalona nietrwałość, ulotność, momentalne przemijanie rzeczy i zjawisk. Rzeczywistość dzieła sztuki filmowej i sztuki w ogóle jest o wiele bardziej złożona i niejednoznaczna od prostego podziału na: zmyślenie i faktyczność, fikcję i nie-fikcję, subiektywne i obiektywne, prawdę i fałsz. Tryb warunkowy narracji wpisany w strukturę opowiadania *Rashomonu* wysuwa na plan pierwszy dociekliwość widza, jego gotowość do wniknięcia w głębię znaczeń opowieści: jej poszczególnych scen i obrazów.

Wątpliwości co do tego nie oznaczają, że prawda ostateczna (*definitive truth*) nie istnieje. Autor filmu przez cały czas pamięta, że zbrodnia w lesie pod Kioto jest zbrodnią faktyczną, która rzeczywiście została niegdyś popełniona. Stąd nie neguje bynajmniej istnienia prawdy. Czyni ją jednak obiektem poznania: przedmiotem wnikliwej uwagi autora filmu i jego widza. W ten sposób opowieść kryje i niesie z sobą tajemnicę bez łatwego rozwiązania, mroczną i nieodgadnioną dla adresata opowieści dążącego do jej zrozumienia, pozostając przedstawieniem ekranowym z założenia swego głęboko wieloznacznym.

Po siedemdziesięciu latach od swego powstania film Kurosawy nie przestaje intrygować widza. Jego nieuchwytnie znaczenie niczym studnia wydaje się być niewyczerpane. *Rashomon* niczego definitywnie nie zamyka, ani nie wyjaśnia, pozostawiając swego adresata w zamierzonej i pożądanej przez autora niepewności w dążeniu do zgłębienia czerpanego sensu. Nie szuka i nie oferuje łatwego rozwiązania. Wciąż dostarcza więcej pytań, niż odpowiedzi.

BIBLIOGRAFIA

- Akutagawa R., *Rashomon* oraz *W gąszczu*, [w:] tegoż, *Życie szaleńca*, przeł. M. Melanowicz, Warszawa 1998.
- Bobrowski M., *Akira Kurosawa. Artysta pogranicza*, Kraków 2012.
- Helman A., *Akira Kurosawa*, Warszawa 1970.
- Helman A., „*Rashomon*” – *Akutagawa, Kurosawa i inni*, [w:] *Adaptacje literatury japońskiej*, red. K. Loska, Kraków 2012.
- Hendrykowski M., *Narracja w filmie i ruchomych obrazach*, Poznań 2019.
- Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018.
- Przylipiak M., *Narracja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 5, red. A. Helman, Wrocław 1993.
- Richie D., *The Films of Akira Kurosawa*, Berkeley, Los Angeles, London 1996.
- Tasiemska M., *Sny Akiry Kurosawy. Mit, symbol, rytuał*, Warszawa 2018.
- Thanouli E., *Post-classical Cinema. An International Poetics of Film Narration*, London–New York 2009.
- Tyler P., „*Rashomon*” as *Modern Art*, [w:] „*Rashomon*”, a *Film of Akira Kurosawa*, New York 1969.
- Ueda M., *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford 1976.
- Wagiel A., *À cause du soleil*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.
- Wysocki I., *Zagadnienie prawdy w filmie „Rashomon” Akiry Kurosawy*, [w:] *Człowieczeństwo bez granic. Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*, red. J. Zaremba-Penk, M. Lisiecki, Toruń 2015.

