

Piotr Kletowski

Japońskie egzorcyzmy – *Kwaidan*, czyli opowieści niesamowite

Kwaidan, czyli opowieści niesamowite Masakiego Kobayashiego (*Kaidan*, 1964) to nie tylko jeden ze stu najwybitniejszych filmów w historii kina¹, ale być może także najpiękniejszy utwór w dotychczasowej historii kinematografii japońskiej. Film – matryca dla wszystkich współczesnych j-horrorów: japońskich filmów grozy czerpiących inspirację z tworzonych od stuleci przez Japończyków opowieści o duchach zwanych *kaidan*. To jednocześnie drugi po *Harakiri* (1962) film *jidaigeki* wyreżyserowany przez Kobayashiego – wielkiego, japońskiego mistrza kina, który w latach sześćdziesiątych swymi filmami postawił pomost między klasycznym kinem Kraju Kwitnącej Wiśni, kreowanym przez mistrzów tej miary co Kurosawa i Mizoguchi, a kinem nowofalowym, tworzonym przez młodych gniewnych na czele z Nagisą Ōshimą. Dlatego *Kwaidan*, jak inne filmy samurajskie Kobayashiego, będzie tradycyjny w formie, ale wywrotowy w treści – osnowa opowieści grozy jest tu tylko punktem wyjścia do rozprawy ze współczesnymi demonami, nękającymi zbiorową, japońską duszę tuż po skończeniu II wojny światowej.

Dwa źródła inspiracji stały u podstaw realizacji *Kwaidanu*. Po pierwsze literacki pierwowzór – opowieści grozy spisane przez Lafcadio Hearna (1850–1904) – irlandzkiego dziennikarza, który zauroczony japońską kulturą przybrał nazwisko Yakumo Koizumi i zaczął spisywać opowiadania będące świadectwem wielowiekowej japońskiej kultury, także tej ludowej, do początków epoki Meiji istniejącej jedynie w przekazie ustnym. W chwili gdy cała Japonia kierowała się w stronę nowoczesności symbolizowanej przez Zachód, Hearn przechodził odwrotną drogę

¹ Zob. Alicja Helman, *100 arcydzieł kina*, Rabid, Kraków 2000, s. 82.

– jako przedstawiciel kultury zachodniej uległ fascynacji niezwykłą kulturą Kraju Kwitnącej Wiśni, zaklętą w opowieściach niesamowitych – *kwaidan* (lub *kaidan* – fonetyczny zapis zależy tutaj od wymowy, charakterystycznej dla zamieszkującej określoną część Japonii społeczności).

Z trzech fundamentalnych dla japońskiej literatury grozy książek: *Opowieści o duchach* z *Yotsuya* (*Tōkaidō Yotsuya kaidan*), *Historii Okiku* (*Banchō sarayashiki*) i *Lampionu z kwiatem piwonii* (*Botan dōrō*), ale także z nieprzeliczonych krótkich form literackich, również chińskich (Hearn doskonale znał japoński przekład chińskich opowieści grozy autorstwa Pu Song-Linga), jak również z przekazywanych mu przez spotkanych Japończyków historii (część z nich spisała żona Hearn – od której przyjął nazwisko) stworzył swój własny zbiór *Kwaidan – opowieści niesamowite*².

Książka Hearn stała się wkrótce jednym z najsłynniejszych dzieł literackich, reprezentujących kulturę japońską na całym świecie. Autorowi udało się stworzyć kompilację najważniejszych motywów z fantastycznej kultury Japonii, oscylujących wokół buddyjskiej idei reinkarnacji (przechodzenie duszy z jednego ciała w drugie w nieustającym cyklu prowadzącym do potępienia bądź nirwany³), zespolonej z elementami sintoizmu – pierwotnej religii ludów zamieszkujących wyspy japońskie, której podstawowym założeniem była idea współwystępowania świata cielesnego i duchowego, przyjmującego jednakże cielesną postać (stąd *yōkai* – japoński duch ma cielesną powłokę, dzięki której może szkodzić bądź pomagać ludziom). Dlatego też karty opowiadań Hearn wypełniają jeżące włos na głowie historie konfrontacji odważnych samurajów z przerażającymi strzygami, buddyjskich mnichów z przybierającymi różnorakie formy demonami, ale też śmiertelników, którzy pomagają duszom potępionym odzyskać swą drogę ku nirwanie, lub też odwrotnie – duchów poświęcających się dla materialnych bytów. Często zło i dobro rozłożone jest w literackim świecie Hearn po równo – złe i dobre mogą być zarówno duchy, jak i ludzie.

Podstawową ideą przenikającą literackie utwory Hearn jest świadomość istnienia potężnych sił sprawczych, jakimi są ludzki lęk przed śmiercią i pamięć o tych, którzy odeszli. To jakby imperatywy, którymi kierują się bohaterowie

² Dokładną genezę *Kwaidanu* podaje Marta Trojanowska, *Kwaidan, czyli Kaidan*, w: Lafcadio Hearn, *Kwaidan. Opowieści niesamowite*, przeł. Jerzy A. Rzewuski, Diamond Books, Bydgoszcz 2008, s. 7–9. Ważne w tym miejscu jest podkreślenie wagi pracy Hearn, którego opowieści niesamowite stanowią swego rodzaju sumę podstawowych wątków, postaci i idei związanych z buddyjską wizją koegzystowania świata żywych i umarłych, występującą w dalekowschodnim kręgu kulturowym.

³ Użycie pojęcia „duszy”, „ciała” w kartezyjańskim znaczeniu tych słów jest tutaj konieczne, ale trzeba pamiętać o tym, że w buddyjskiej wizji człowieka pojęcia te są ambiwalentne (w swej istocie dusza i ciało stanowi swego rodzaju jednorodny fenomen ulegający transformacji). Stosujemy więc pojęcia duszy i ciała wywiedzione z zachodniej filozofii z konieczności, wobec braku trafnych, semantycznych odpowiedników. Na ten problem zwraca uwagę Aneta Pierzchała, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyjęczona*, Universitas, Kraków 2003, s. 13.

Kwaidanu, opisywani przez Hearna oszczędną, ale jednocześnie ewokującą malownicze obrazy frazą, przywodzącą na myśl poetyckie haiku. Dzięki literackim talentom autora opisy konfrontacji ludzi z demonami przybierają niezwykle plastyczny wyraz, jak w opowiadaniu *Jikiniki*⁴ (przypominającym nieco *Wija* Mikołaja Gogola), w którym młody mnich pozostawiony w nocy sam na sam z trupem zmarłego mężczyzny doświadcza przerażającej wizji:

Lecz gdy nadeszła ta pora nocy, kiedy cisza jest najgłębsza, do izby bezszelestnie wśliznęło się Widmo – mgliste i olbrzymie, a Muso poczuł, iż nagle utracił wszelką zdolność poruszania się czy przemawiania. Patrzył tylko bezsilnie, jak Widmo unosi oburącz ciało zmarłego i pochłania je, poczynając od głowy, wraz z kośćmi, a nawet całunem – szybciej niżli kot pożera szczura⁵.

Każda z nowel zebranych w *Kwaidanie* zbudowana jest na podobieństwo zestawionych z sobą obrazów kumulujących się w przerażającym i zaskakującym finale, który odsłania swoje egzystencjalne znaczenie. Ważny przy tym jest również aspekt kulturowy związany z pisarską działalnością Hearna, który

dołączył do licznej w Japonii grupy kolekcjonerów opowieści z dreszczykiem i tym samym wpisał się w wielowiekową tradycję *kaidanshu*. Przy okazji uzupełniając zbiór osobistymi komentarzami, stał się także spadkobiercą tradycji *zuihitsu* – kimś, kto poprzez kunszt swojego pióra wzbudza ciekawość i emocje odbiorcy⁶.

Dzięki takiemu zbliżeniu się Hearna do kultury japońskiej możliwe było „przetłumaczenie” hermetycznych treści związanych ze specyfiką Kraju Kwitnącej Wiśni na system kultury zachodniej, której – choćby z racji swojego urodzenia – przedstawicielem był twórca *Kwaidanu*⁷. Spojrzenie pisarza, będącego z jednej strony przybyszem, z drugiej zaś – poprzez swoje zakorzenienie w tradycji japońskiej jej użytkownikiem, stworzyło niepowtarzalną optykę zdolną uchwycić istotę kultury Kraju Kwitnącej Wiśni, w której wszelka duchowość jest w swej istocie emanacją fizyczności – lustrem, w którym odbijają się stany ludzkiej emocjonalności.

Wreszcie ostatnim elementem zbioru są – raczej pomijane w kontekście opowiadań o duchach, a przecież jakże ważne dla całej twórczości Hearna – eseje przyrodoznawcze. Pisarz daje w nich wyraz swojej fascynacji światem owadów; obserwując je, dostrzega podstawowe wyznaczniki społecznych zachowań Japończyków!

⁴ Jest to ważne opowiadanie, bo pierwotnie miało ono zostać również sfilmowane dla potrzeb filmowego zbioru *Kwaidan* Masakiego Kobayshiego. Z powodu antyklerykalnego wydźwięku opowieści – potworem zjadającym trupy jest tu mnich – Kobayashi odrzucił ostatecznie pomysł przeniesienia utworu, zapewne po to, by nie wchodził w kolizję z wydźwiękiem noweli o Bezuchym Hoichim, w którym pozytywnym bohaterem jest młody buddyjski akolita.

⁵ Lafcadio Hearn, *Jikininki*, w: *Kwaidan. Opowieści niesamowite*, dz. cyt., s. 57.

⁶ Marta Trojanowska, dz. cyt., s. 8.

⁷ Kwestię tę podnosi m.in. Aneta Pierzchała, dz. cyt., s. 19.

Wszystkie te elementy stworzyły niezwykłą mieszankę poetyckiego panoptikum świata grozy, religioznawczej (czy raczej egzystencjalnej) rozprawy i przyrodniczego kompendium, będącego swego rodzaju „przewodnikiem” po zakamarkach japońskiej duszy, wcześniej zakrytej dla zachodniego (ale przecież w jakimś sensie) i japońskiego odbiorcy.

Prócz walorów samego tekstu, który zainspirował Kobayashiego, genezy filmu należy także szukać w artystycznych fascynacjach reżysera. Pierwotnie uwagę reżysera przykuła nie sama literatura, ale ilustracje wykorzystane do jednego z japońskich wydań prozy Hearn – wspaniałe, eksponujące barwną kolorystykę (z przewagą koloru czerwonego, niebieskiego i zielonego), namalowane przez Utagawę Kuniyoshiego (1797–1861), tworzącego ekspresyjne obrazy opisujące militarne starcia i przerażające wizje rodem z koszmarów. Po nakręceniu monochromatycznego *Harakiri*, w warstwie wizualnej będącego hołdem złożonym grafice japońskiej, Kobayashi chciał stworzyć film ożywiający na ekranie rozbuchane kolorystycznie drzeworyty, które – podobnie jak opowiadania Hearn – rozślawiały w świecie kulturę Kraju Kwitnącej Wiśni. (Do czarno-białej fotografii wróci Kobayashi przy okazji kręcenia kolejnego arcydzieła kina *jidaigeki Buntu* [*Jōi-uchi*, 1967], a także *Gospody złoczyńców* [*Inochi bō-ni furō*, 1971]). Kobayashiego urzekła nie tylko groza i piękno emanujące z ilustracji, ale też specyficzna strategia twórcza, jaką wdrażał przy tworzeniu swoich prac Kuniyoshi. Widać to choćby w jego drzeworycie *Stary pałac w Somie: Księżniczka Takiyashi przywołuje demoniczny szkielet, by zaatakował Oya no Taro Mitsukiego* (1843), gdzie fantastyczna scena zmagania samurajów z demonem mającym kształt gigantycznego kościotrupa jest metaforą stanu społeczeństwa japońskiego, wychodzącego z wielowiekowej paści feudalnej ku czasom reform.

„W 1843 roku drzeworyt Kuniyoshiego przedstawiający historycznego bohatera Minamoto no Yorimatsu dręczonego przez demonicznego pająka i armię potworów powszechnie uznany został za satyrę na ówczesną administrację szogunatu”⁸. Niesamowity, odrealniony obraz stawał się symbolicznym wyrazem autentycznych wydarzeń, stanów emocjonalnych, niepokoїв. Pod płaszczem niesamowitych wizji można było wyrazić coś, co drążyło sumienie zbiorowości. Nadając lękom kształt fantastyczny, udawało się wykreować ich ponadczasową, uniwersalną wersję, aktualną nie tylko w czasach szogunatu, ale również tu i teraz. Aby jednak docenić wielkość filmowej adaptacji *Kwaidanu*, należy odwołać się do biografii samego Kobayashiego, którego filmowe dokonania są równie niezwykle co literacki dorobek Hearn.

⁸ Tomoko Sato, *Stary pałac w Somie: Księżniczka Takiyashi przywołuje demoniczny szkielet, by zaatakował Oya no Taro Mitsukiego*, w: *Sztuka japońska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010, s. 110. Przywołanie analizy drzeworytu Kuniyoshiego jest o tyle ważne, że Kobayashi odwoła się wprost do dokonań tego artysty przy realizacji filmu *Kwaidan*, redukując choćby paletę barw w filmie do sześciu kolorów: czerwieni, zieleni, różu, brązu, błękitu, i żółcieni (dokładnie tyle barw mogli wykorzystywać twórcy grafik po wprowadzeniu restrykcyjnych reform w 1841 r.).

Masaki Kobayashi (1916–1996) był wszechstronnie wykształconym intelektualistą (ukończył Wydział Filozoficzny i Wydział Sztuk Orientalnych na Uniwersytecie Waseda – na tymże uniwersytecie wykładał sam Hearn). W *Kwaidanie* odnalazł nie tylko zaczyn do realizacji olśniewającego wizualną siłą widowiska, ale przede wszystkim tekst rozprawiający się z „demonami” zbiorowej, japońskiej duszy. Sam Kobayashi przeszedł młodzińcze zauroczenie faszystowską ideologią (zgłosił się na ochotnika do armii, służył w Mandżurii), ale frontowe doświadczenia całkowicie zmieniły jego światopogląd – z wojującego faszysty zamienił się w pacyfistę i zagorzałego wroga rządów autorytarnych. Po powrocie do ojczyzny postanowił zająć się kinem. Zanim zaczął realizować własne filmy, był asystentem Keisuke Kinoshity. Największy wpływ miała na niego praca przy *Balladzie o Narayamie* (*Narayama bushikō*, 1958), ale również dokonania reżyserów europejskich, w tym Andrzeja Wajdy (*Popiół i diament*, 1958) i Jerzego Kawalerowicza (*Matka Joanna od Aniołów*, 1961). Zadebiutował wnikliwym filmem psychologiczno-obyczajowym *Młodość mojego syna* (*Musuko no seishun*, 1952), jednak karierę rozpoczynał od filmów rozprawiających się z niedaleką, wojenną przeszłością Japonii: *Pokojem o grubych ścianach* (*Kabe atsui heya*, 1953), na temat odpowiedzialności żołnierzy japońskich za dokonywane zbrodnie wojenne oraz autobiograficzną, dziesięciogodzinną, realistyczną epopeją *Dola człowieka* (*Ningen no jōken*, 1959–1961), ukazującą losy wrażliwego intelektualisty (w tej roli Tatsuya Nakadai po raz pierwszy współpracujący z Kobayashim) rzuconego w wir okrutnej wojny.

Międzynarodowe uznanie przyniosły mu niezwykle wyrafinowane plastyczenie, a jednocześnie drapieżnie polemiczne filmy, które wykorzystując konwencję *jidaigeki*, opowiadały o kulturowych mechanizmach rządzących także i współczesnym japońskim społeczeństwem. W *Harakiri* (*Seppuku*, 1962) w doskonały reżysersko sposób, bezlitośnie manipulując emocjami widza, opowiedział historię samotnego ronina, mszczącego się na samurajach z szanowanego rodu za okrutną śmierć swego zięcia. W kolejnej adaptacji powieści Yasushiko Takiguchi – *Buncie* (z życiową rolą Toshirō Mifune) – reżyser ukazał walkę człowieka zbuntowanego przeciwko uprzedmiotowieniu przez władze, wiernego swemu panu samuraja, stającego jednak do walki przeciwko swemu *daimyō*, w obronie honoru i cci swych najbliższych.

Warto podkreślić, że zrealizowany dla wytwórni Tōhō *Bunt* stanowi niejako rozwinięcie też zawartych w *Harakiri*, jeszcze bardziej zostaje tu wyartykułowany konflikt między jednostką a bezdusznym społeczeństwem tolerującym wynaturzenia władzy. *Bunt* to także majstersztyk formalny: szeroki ekran pozwolił na wykorzystanie przestrzeni – co ciekawe, zainspirowane scenografią wykorzystaną w *Matce Joannie od Aniołów* Kawalerowicza (ciasne, labiryntowe pomieszczenia klanowego zamku, symbolizujące ograniczenie bohaterów w widowiskowym i krwawym finale filmu zastąpione zostają rozległymi przestrzeniami). W swej istocie *Bunt* stanowi również oskarżenie feudalnego porządku ugruntowanego w czasach szogunatu, który dla Kobayashiego nie skończył się wcale w okresie

Meiji ani po II wojnie światowej, ale trwa nieprzerwanie i we współczesnym społeczeństwie japońskim.

W kolejnym filmie *jidaigeki* – brawurowej *Gospodzie złoczyńców* – w historii walki wysłannika szoguna z bandą przemytników zawarł Kobayashi metaforę współczesnej Japonii, rządzonej przez korporacje, jako żywo przypominającą Japonię feudalną, zżeraną przez korupcję, konformizm i społeczne patologie. Przy czym drapieżnej, choć już bardziej eksponującej sensacyjne walory fabule, nadał Kobayashi oryginalną formę, precyzyjnie rozkładając momenty wypełnione frenetyczną akcją i sekwencje retardacyjne przygotowujące widza na wizualne szaleństwo. Przesłanie wyrafinowanych, samurajskich filmów Kobayashiego było zawsze jednakie. Kodeks *bushidō* – zakładający ofiarność, bohaterstwo, poświęcenie – reprezentowany przez jednostkę jest czymś świętym i godnym pochwały, stając się jednak ideologią klasy rządzącej, przemienia się w patologię.

Dla Kobayashiego feudalny porządek niewidzialnie i bezboleśnie przedzierzgał się w powojennej Japonii w bezduszny kapitalizm doprowadzający do społecznej katastrofy. Przeciwno takiej sytuacji ostro protestował w swych filmach, stając się wzorem dla filmowców Nowej Fali, również nastawionych krytycznie do powojennej sytuacji społeczeństwa japońskiego, zaczynających w latach sześćdziesiątych swą przygodę z kinem (Nagisa Ōshima, Shōhei Imamura, Hiroshi Teshigahara). Zrobił ukłon w ich kierunku, realizując przenikliwy obraz *Pawana dla zmęczonego* (*Nihon no seishun*, 1968), gdzie w historii konfliktu między ojcem – wojennym weteranem i synem – zbuntowanym studentem zawarł spójną metaforę powojennej historii Kraju Kwitnącej Wiśni.

Co warte podkreślenia, scenariusze do filmów samurajskich Kobayashiego pisał Shinobu Hashimoto, autor scenariuszy do *jidaigeki* Akiry Kurosawy (*Siedmiu samurajów* [*Shichinin no samurai*, 1954]), ale różnica między historycznymi filmami Kurosawy a dziełami Kobayashiego jest mniej więcej taka, jak między idealistycznym kinem Andrzeja Wajdy a przesiąkniętą ironią i pragmatyzmem twórczością Andrzeja Munka. Z późniejszych filmów Kobayashiego wymienić warto przede wszystkim dokumentalny obraz *Proces tokijski* (*Tōkyō saiban*, 1984) – wnikliwy zapis procesu japońskich zbrodniarzy wojennych, o którego realizację Kobayashi zabiegał przez ponad dwadzieścia lat. Warto zauważyć, że twórca *Harakiri* nie tylko poprzez filmy starał się walczyć z konformizmem i zastałymi normami, również jako filmowiec dążył do samodzielności, czego efektem było założenie w latach siedemdziesiątych, wraz z trzema innymi japońskimi reżyserami (Kurosawą, Konem Ichikawą, Keisuke Kinoshitą), niezależnej wytwórni o nazwie Klub Czterech Rycerzy, która niestety splajtowała po finansowym niepowodzeniu filmu Kurosawy *Dodes'ka-den* (1970). Przyczyniło się to zresztą do próby samobójczej Kurosawy, który w łazience swego domu próbował popełnić harakiri, wzorem bohaterów filmów Kobayashiego.

W *Kwaidanie, czyli opowieściach niesamowitych* – fantastycznym filmie wykorzystującym formułę *jidaigeki*, zrealizowanym między *Harakiri* a *Buntem*, Ko-

bayashi zawarł syntezę swojej estetyki, łącząc plastyczne wyrafinowanie z zawołanym, kontestacyjnym przesłaniem. Swoją adaptacją opowiadań Lafcadio Hearna autor *Buntu* stworzył przy okazji filmową matrycę nie tylko japońskiego, ale w ogóle azjatyckiego kina grozy, w którym fantastyczne siły symbolizują destrukcyjne ludzkie namiętności.

Do realizacji *Kwaidanu* Kobayashi przygotowywał się niezwykle starannie. Scenariusz Yōko Mizuki został oparty na czterech opowiadaniach Hearna (pierwotnie sześciu⁹, ale Kobayashi zrezygnował z dwu segmentów już w czasie realizacji zdjęć, także ze względu na przewidywalną długość metrażu skończonego filmu, który i tak pokazywany jest w dwóch wersjach – krótszej, 164-minutowej, znanej przez lata i w Polsce, oraz dłuższej 183-minutowej). Wybór padł na najciekawsze opowiadania ze zbioru: *Czarne włosy (Kurokami)* – historia samuraja, którego egoizm zostaje po latach okrutnie ukarany przez świat duchów; *Śniegowa pani (Yuki-onna)* – historia spotkania młodego drwala z zimowym sukubem; *Bezuchy Hoichi (Miminashi Hōichi no hanashi)* – opowieści o niewidomym mistrzu gry na biwie, którego śpiewu pragną słuchać duchy zabitych w czasie bitwy pod Dannourą członków rodu Taira (to właśnie filmowy opis morskiej bitwy, stoczonej w 1185 roku¹⁰, zawiera pełna, 183-minutowa wersja filmu) oraz *Na dnie czarki (Chawan no naka)* – gdzie śledzimy losy samuraja, który połknął potężną duszę, wypijając wodę z nawiedzonego naczynia.

Wybór tych właśnie opowiadań podyktowany był przede wszystkim możliwością wykreowania na ich podstawie sugestywnych obrazów, które w studiach Tōhō tworzył Kobayashi wraz z liczącą 100 osób ekipą, ręcznie wycinając i malując dekoracje użyte w czasie zdjęć! Malarskie kadry uchwycone kamerą wielkiego kolorysty kina japońskiego Yoshio Miyajimy i zilustrowane ascetyczną muzyką Tōru Takemitsu stały się obrazami pozostającymi na długo w pamięci widzów, wizualnymi ekwiwalentami opisów z prozy Hearna. Ujęcie chmur przybierających kształt ludzkich oczu na krwistoczerwonym niebie w *Śniegowej pani*, utrzymana w konwencji ożywionych drzeworytów sekwencja morskiej bitwy z *Bezuchego*

⁹ Szóstą nowelą miała być adaptacja opowiadania *Rokuro – Kubi* mówiącego o byłym samuraju, który walczy z bandą upiórów w nawiedzonym lesie. Do realizacji tego segmentu Kobayashi chciał wykorzystać animację konieczną do stworzenia sekwencji walki bohatera z latającymi głowami upiórów. Jednak wstępne szkice projektu nie zadowolili reżysera i ostatecznie noweli tej nie zrealizowano. Pomysł jednak zapłodnił wyobraźnię twórców mang i kina anime, czego efektem popularna seria komiksów Shigeru Mizukiiego pt. *GeGeGe no Kitaro* (ukazującej się od lat 60. XX wieku) oraz wyrafinowana seria anime *Mononoke* (2007) Kenji Nakamury – zob. Tomoko Sato, *Stary pałac w Somie: Księżniczka Takiyashi przywołuje demoniczny szkielec, by zaatakował Oya no Taro Mitsukiego*, dz. cyt., s. 111. oraz <http://www.toei-anim.co.jp/tv/mononoke/>.

¹⁰ Będącej niewyczerpanym źródłem inspiracji dla różnych artystów, zarówno malarzy – zob. Zofia Alberowa, *Okres Kamakura (1185–1333)*, w: *O sztuce Japonii*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 83, jak i filmowców – zob. Alain Silver, *Samurai Film*, The Overlook Press, New York 2005, s. 41. Silver podnosi kwestię wykorzystania w filmie Kobayashiego autentycznych zwojów malarskich z okresu Kamakura – będących, prócz drzeworytów okresu Edo, drugim plastycznym źródłem inspiracji dla *Kwaidanu*.

Hoichiego czy scena wychodzenia potępionej duszy ze studni w opowieści finałowej – to wizje „wyczytane” niejako przez reżysera w literackim *Kwaidanie*, ale i we wzbogających je ilustracjach – reprodukcjach drzeworytów.

Nie tylko wizualna siła tkwiąca w opowiadaniach Hearn'a zainteresowała Kobayashiego – reżysera polemiste, twórcę jednocześnie zachwyconego, ale i patrzącego krytycznie na epokę feudalną, tak bardzo przypominającą mu współczesność. Wszyscy bohaterowie wybranych przez Kobayashiego opowiadań grozy to ludzie borykający się ze swoją przeszłością, która rzuca złowrogie cienie na ich życie. Ta przeszłość – nierozliczona, niewyegzorcymowana, „zamieciona pod dywan”, daje o sobie znać w sposób niespodziewany, okrutny, niszczycielski. W *Czarnych włosach* samuraj, który dla zdobycia sławy porzucił swoją kochającą żonę, targany wyrzutami sumienia wraca do domu. Zastaje żonę całą i zdrową. Ale to tylko miraż. Kobieta okazuje się duchem – po upojonej nocy bohater budzi się w zde-wastowanym przez czas domu z kościotrupem przy boku. Przesłanie noweli jest dramatycznie proste. Nic nie zostanie człowiekowi darowane – za swoją niegodziwość będzie musiał, prędzej czy później, odpokutować.

Japońskie społeczeństwo od lat sześćdziesiątych zanurzone w konsumpcjonizmie zaczęło „chorować” na zanik pamięci o swej niechlubnej przeszłości: niszczycielskiej uległości wobec imperialnych zakusów administracji wojskowej, o masakrach dokonywanych na Chińczykach w czasie II wojny światowej, choćby tej największej w zajętym w 1937 roku Nankinie¹¹ i innych okrucieństwach czasu wojny (których zresztą doświadczył sam Kobayashi).

Kwaidan w sposób metaforyczny miał przypomnieć Japończykom o ich złej karmie, o niemożności ucieczki przed złem wynurzającym się z otchłani pamięci i przybierającym jeszcze bardziej złowrogie kształty. Zresztą Kobayashiemu nie chodziło tylko o wojnę, ale też o źle pojętą tradycję, wywodzącą się z czasów, w których rozgrywa się *Kwaidan*, czasów Japonii feudalnej rządzonej przez samurajów podległych uniformizującemu kodeksowi *bushido*, który wypaczony, w czasach Meiji, przybrał formę ideologicznego militarizmu, a w XX wieku stał się ideologiczną podbudową społeczeństwa wyrzekającego się indywidualizmu i samodzielności myślenia. W tej kwestii Kobayashi rozwija przesłanie *Opowieści księżycowych* (*Ugetsu*, 1953) Kenji Mizoguchiego, który również, pod płaszczykiem opowieści fantastycznych, ukrył pacyfistyczne poglądy. Reżyser *Kwaidanu* idzie jednak dalej niż Mizoguchi, w sposób zawoalowany ukazując widoczne już w japońskim społeczeństwie patologie związane ze „zbiorową amnezją”.

W chyba najlepszej noweli *Śniegowa pani* reżyser ukazuje skutki nie tylko wy-parcia zła, ale również życia wraz z nim, jakby w błogiej nieświadomości jego

¹¹ Gdzie zginęło od 40 000 do 300 000 ludzi, często mordowanych w nieludzki sposób. Najbardziej zadziwiającym faktem jest zakaz pisania o masakrze w Nankinie w japońskich podręcznikach do historii, od 1955 r. do dziś! Zob. Jean-Louis Margolin, *Japonia 1937–1945. Wojna armii cesarza*, przeł. Joanna P. Rurarz, Agnieszka Rurarz, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2009, s. 221–225.

istnienia. Bohaterem historii jest młody drwal (w tej roli stały aktor Kobayashiego – Tatsuya Nakadai). W czasie nocnej podróży przez ośnieżony las dociera wraz ze starszym przyjacielem do małej chaty. Tam, w środku nocy, nawiedza ich złowrogi demon – kobieta w bieli, wysysająca z ludzi dusze (będąca tzw. „głodnym duchem”, który za życia był zły i teraz – jako widmo – prześladowa żyjących). Zmora uśmierca starszego z mężczyzn, ale darowuje życie młodemu, pod jednym warunkiem: nigdy nikomu nie może opowiedzieć o swojej przygodzie. Po pewnym czasie ocalały bohater spotyka piękną dziewczynę. Żeni się i ma z nią dwójkę dzieci. Kiedy utulony rodzinnym szczęściem opowiada żonie o spotkaniu z widmem, małżonka niespodziewanie przemienia się w sukuba i znika, zabierając z sobą wszystko to, co wniosła do życia młodego drwala.

Nikt nie może się czuć bezpieczny „z trupem w szafie” – zdaje się mówić Kobayashi – bo jego obecność, prędzej czy później, da o sobie znać. W tej polemicznej działalności reżyser nawiązuje wprost do Hearn, u którego nie było jeszcze żadnych „wątków rozliczeniowych”, ale sam pisarz dawał wielokrotnie wyraz swemu krytycznemu nastawieniu do specyficznej organizacji japońskiego społeczeństwa, gdzie jednostka zawsze była podporządkowana interesom społeczności (dla Kobayashiego ten *stricte* konfucjański model aktywności społecznej stał u podstaw wszystkich tragedii tego narodu). Pisarz dał temu wyraz w swych interesujących esejach na temat życia owadów, zamieszczonych w tomie opowieści niesamowitych. W eseju *Mrówki* Hearn opisuje życie społeczne pracowitych owadów, stające się modelem życia społecznego Japończyków. Jako człowiek Zachodu pisarz dzielił się z jednej strony swym zadziwieniem dla analogicznej sytuacji zarysowującej się w świecie zwierzęcym i świecie ludzkim, ale i daje świadectwo swej nadziei, że „mrówczy” porządek japońskiego społeczeństwa zostanie kiedyś przełamany, z korzyścią dla pojedynczych obywateli.

Dalekie od prawdy jest przypuszczenie, że warunki, w których interes partykularny będzie nieustannie podporządkowany interesowi społeczności, trwać będą wiecznie. Wprost przeciwnie: dbałość o innych stanie się tak wielkim źródłem zadowolenia, że w ostatecznym rozrachunku usunie w cień przyjemność czerpaną z osiągnięcia doraźnej egoistycznej korzyści... Koniec końców nadejdzie etap, na którym egoizm i altruizm będą tak z sobą pogodzone, że stopią się w jedno¹².

Przy niezwykle trafnym opisie „mrówczego” japońskiego społeczeństwa zbożne proroctwa Hearn nie stały się, niestety, drogowskazem przyszłej aktywności Japończyków. Wręcz przeciwnie, jak ukazały w sensie metaforycznym samurajskie filmy Kobayashiego, w sensie dosłownym zaś jego filmy współczesne – *gendai geki* (zwłaszcza rozgrywające się w czasie wojny), społeczeństwo Kraju Kwitnącej Wiśni wciąż nie potrafi „wybić się na niepodległość”, a jeżeli wybitne jednostki chcą przełamać ten impas, spotyka je za to surowa kara.

¹² Lafcadio Hearn, *Mrówki*, w: tenże, *Kwaidan. Opowieści niesamowite*, dz. cyt., s. 168.

Jednakże w przeciwieństwie do innych, bardziej naznaczonych pesymizmem i smutkiem filmów samurajskich Kobayashiego *Kwaidan*, jako ten najpiękniejszy, niesie w sobie również cień nadziei związany ze sztuką. To właśnie młody, niewidomy mnich – Hoichi – dzierżąc w rękach biwę, z pokrytym buddyjskimi znakami ciałem – przechytrzy zmory przeszłości, stając z odwagą do, z pozoru nierównej, konfrontacji między światem żywych i umarłych. Pieśń, podobnie jak współcześnie kino, ma moc zmierzenia się ze złem. I nawet jeśli Hoichi straci uszy (niezabezpieczone znakami przez starego mnicha buddyjskiego), to przeżyje, z historii pełnej śmierci, przemocy i krwi tworząc zbawczy poemat.

Ów wątek zwycięstwa sztuki nad rzeczywistością zostaje niejako rozwinięty i podkreślony przez kończącą cały film ramę, w której okazuje się, że historia samuraja, który połknął duszę ukrytą w czarce z wodą, jest właśnie tworzona przez pisarza, który znika, przerywając pracę nad utworem. Stąd los fikcyjnego bohatera pozostaje niewyjaśniony. Tworząc ten, dość ryzykowny, narracyjny zabieg, reżyser dodaje do swego filmu dodatkową warstwę znaczeniową, podkreślając niejako władzę artysty nad kreowanym przez siebie światem, a więc również możliwość wpływu na jego zmianę.

Kwaidanem Kobayashi udowodnił, że jest niepokornym mistrzem kina japońskiego, obdarzonym niezrównanym talentem reżyserskim, wyczulonym na walory estetyczne obrazu i dramatyczne fabuły, potrafiącym w historycznym, ba, fantastycznym wręcz kostiumie, mówić o problemach i dylematach współczesności. Nic więc dziwnego, że film doczekał się wielkiego uznania tak w kraju rodzinnym reżysera, jak i za granicą, zdobywając Srebrną Palmę w Cannes i nominację do Oscara, stając się źródłem inspiracji dla dziesiątek filmów grozy, żeby przywołać tylko *Conana Barbarzyńcę* (*Conan the Barbarian*, 1982, reż. Johna Miliusa) – ze sceną ożywiania ukrzyżowanego bohatera, którego ciało pokrywają runy – czy *Drakulę* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992), Francis Ford Coppola – z sekwencją wizyty Jonathana Harkera w Transylwanii – z „oczami” na nieboskłonie śledzącymi podróż bohatera.

Kwaidan odcisnęła również trwale piętno na kinie japońskim, zwłaszcza współczesnych renowatorów japońskiego kina grozy, w których dziełach nawiedzone czarki z wodą zamienione zostały na telefony i telewizory, choć pozostał ten sam strach przed śmiercią, pamięć o zmarłych i świadomość istnienia wszechobecnej sfery duchowej, często ukazującej swą niszczycielską siłę, powodowaną złą karmą (jak choćby w cyklu *Kłątwa* [*Ju-on*, 2002] Takashiego Shimizu czy w doskonałym *Pulsie* [*Kairo*, 2001] Kiyoshiego Kurosawy). „Jedną z inspiracji dla popularnego horroru *Krąg* (*Ringu*) mogła być inna opowieść Hearn, tym razem ze zbioru *In Ghostly Japan*, zatytułowana *Furisode* (*Szata z długimi rękawami*), o kimonie, które zabijało każdego, kto je na siebie włożył. Tam zbijano kimono, dziś robi to wideokaseta...”¹³.

¹³ Marta Trojanowska, dz. cyt., str. 9.

Sam Hideo Nakata – król współczesnego kina grozy rodem z Kraju Kwitnącej Wiśni, reżyser *Kręgu* (1998), nakręcił własną wersję *Kaidanu* w 2007 roku (czerpiąc inspirację nie tyle z prozy Hearn'a i filmu Kobayashiego, ile przede wszystkim z innego kanonicznego tekstu japońskiej literatury grozy *Opowieści o duchach Yotsuya*), ale film ten, pomimo użytej w nim nowoczesnej techniki realizacyjnej, znacznie ustępuje dziełu Kobayashiego, którego siła tkwi w wizji namalowanej na dykcie chmury niepostrzeżenie przemieniającej się w czujne oko demona.