

akira kurosawa



*Man's fifty years/
Are but a phantom dream/
In his journey through/
The eternal transmigrations!*

Klasična *nob* kitica, ki jo v *Kagemuši* ritualno recitira Nobunaga, preprosto in z določeno mero mračnega "zen relativizma" govori o ničnosti posamezne človeške eksistence v procesu večnega preseljevanja duše iz forme v formo. Sporočilo je povsem v sozvočju s postavko filma, da "izpraznjeni znak" potrebuje nepretrgan dotok nadomestljivih snovnih označencev, če naj človeška civilizacija ohrani obstoječe stanje stvari in nenazadnje tudi samo sebe.

A recimo, da abstraktno formuliran zadnji verz ne govori o večnem seljenju duš, temveč opisuje večni potek človeške izmenjave znakov. Ki lahko v novih kontekstih pridobivajo nov nabor označencev, s tem pa sodelujejo v produkciji novih kod. Večna izmenjava znakov je torej predpogoj, da nekdo neke naredi nekaj, kar poimenujemo *novum*. Banalno rečeno, seljenje znakov in v njih inkorporirane vednosti povzroči, da nekdo naslika modernistično sliko ali sklada atonalno glasbo. Preveč banalno razumljeno bi temu rekli vplivi, posnemanje ali kraja kot del nekega kreativnega procesa. A recimo še enkrat, da večno preseljevanje označuje nenehno izmenjavo in kroženje znakov med posameznimi človeškimi združbami.

Sedaj kitica iz samurajske novele *Musashi* ustrezno verzificira življenje, delo in čas

Akire Kurosawe, kot to ponavadi počnejo citati nad teksti. Če prerežemo njegovo bio-filmografijo, ugotovimo, da je fizična prisotnost Kurosawe režiserja trajala dobrih 50 let (leta 1940 je prvič asistent režije pri Yamamotovem filmu *Konj*, leta 1943 posname prvenec *Zgodba o judu*). Da je petdeset let njegovega življenja in dela nek "fantomski sen", seveda zveni grobo – a v nadaljevanju bomo videli, da je Kurosawo do zadnjega gnala neka "fantazmatska dolžnost", vezana na "fantomski" vpliv njegovega starejšega brata Heiga, njegov samomor in lastno filmsko ustvarjanje. V nekem trenutku se je ta dolžnost/dolg razrešila v "fantomskem snu", da bi iz nje nastale **Sanje**.

Morda pa je petdeset let konsistentnega seljenja skozi različne pojavne oblike in vsebine filma, gnanega z obsesivnim in skorajda mazohističnim vztrajanjem v izpolnjevanju etičnega dolga, Kurosawova *the stuff that dreams are made off*? Kako drugače je možno bolje zaobjeti mamutsko zapuščno režiserja, ki je dolgo intenzivno sokreiral zgodovino svetovnega filma, ki ostaja vztrajni sinonim celotne nacionalne kinematografije ter sinonim neke tendence filma, ki ji pogosto nepremišljeno rečemo "epska", ki je v nekem trenutku veljal za univerzalno utelešenje institucije "avtorstva", v naslednjem pa je taisto institucijo prav sam postavljaj pod vprašaj ... ? Za postavljanje ontoloških vprašanj o naravi, željah in celo smislu filmskega podjetja in početja je bil vsekakor eden zadnjih kompetentnih režiserjev tako absolutno kozmopolitskega profila. Njegova dvojna kultura, japonska in zahodna, mu je že leta 1950 zagotovila privilegirano položaj mediatorja med obema. Lahko rečemo, da bi Zahod japonski film odkril tudi brez **Rašomona** – a zdi se, da ga je opogumljen s Kurosawo do danes bolje absorbiral. In zakaj je sploh pomembno, da ga odkriva in absorbira?

*"V njegovi najbolj 'radikalno japonski' obliki morajo to kinematografijo študirati tisti, ki so drugače zavezani konstruiranju korenite kritike dominantnih oblik zahodnega filma. Ta kritika, vpisana v petinsedemdesetih letih filmske prakse na Japonskem, ostaja neprebrana. Upam, da mi bo uspelo vzpodbuditi to branje. (p.p.)"*²

Kurosawov doprinos japonskemu in svetovnemu filmu sicer ni radikalno japonski, a vsebuje nekaj drugega, nič manj dragocenega – dolgotrajen zapis vseh trkov, napetosti, pa tudi adaptacij in simbioze med dvema kodoma znakov, zahodnim in japonskim. Odkrivanje in primerjanje teh literarnih, filmskih in filozofskih "medtekstov" ter že nakazani biografem³ "fantazmatske dolžnosti" ali kar dolga, ki poganja Kurosawovo humanistično podjetje, bodo naše glavne izhodiščne točke. Kakšen in kaj ta dolg je, bomo videli pozneje, opozoriti velja le, da je v Kurosawovem delu zavzemal vedno večji obseg – če je na pričetku dolžnost gledati uničenje, ne odvrniti pogleda pred obličjem groze, je dolg na koncu zapisan že neki totalnosti, kot usodni dolg svetu: človek se v svet ne rodi, temveč mu življenje dolguje.⁴ Vsaka človeška kreacija je poplačevanje tega dolga. Tudi film tako ne nastane kar sam od sebe, temveč kot poizkus izplačila dolga, ki pa ga ni moč nikoli do konca povrniti. Prav o temu govorijo *Ziveti*, *Pijani angel*, *Na dnu*, *Idiot*, *Sedem samurajev* in *Sanje*, medtem ko *Krvavi prestol*, *Kagemuša* in *Kaos* kažejo poizkus njegove zlorabe.

Hrbtna plat celega Kurosawovega večplastnega podjetja vračanja in raziskovanja dolga je neka bolj neopazna "režiserjeva monumentalna aspiracija". Če so atributi Kurosawovega "dolžništva" – njegove ustvarjalne in filozofske drže – prisotni v vsakem njegovem izjavljanju kot zenovska skromnost, nepretencioznost in poudarjanje lastne malovednosti⁵, so atributi slednje prisotni na manj očitni ravni.

Značilen za "monumentalno aspiracijo", ki jo Kurosawa sam prepoznava in reflektira, kot bomo videli med obravnavo dveh Kurosawovih monumentarnih filmov,⁶ je njegov perfekcionizem, ki vselej meji na megalomanstvo. Prave izjave te aspiracije lahko beremo v *Kaosu*, kjer je Shakespearov *Lear/Hidetora* prav Kurosawa. Serge Silberman, nekdanji producent Buñuela, Beckerja, Melvilla in Kurosawovega *Kaos*, se spominja: *"Nisem mogel več prenašati njegovega sina. Hotel je postati producent, a je okoli svojega očeta ustvaril praznino. Vse je razdelil na dva tabora.*

*Kurosawa je bil na koncu zelo osamljen človek, živeč v negotovosti. Sin mu je vse vzel. Ne smemo pozabiti, da je Kaos prvenstveno mešanica Kralja Leara in Macbetha, a po drugi strani je to skorajda autobiografski film. Neke noči, med pripravami na snemanje, bilo je kakih dve zjutraj in oba sva že veliko popila, sem ga pogledal in mu rekel: 'Akira, ta film pripoveduje tvoje življenje.' Prikimal mi je z solzami v obeh. (p.p.)"*⁷ Da pa "monumentalna aspiracija" ni le posledica okoliščin in tragičnega patosa, po svoje govori tudi njegov odgovor na vprašanje, v katerem obdobju japonske zgodovine bi hotel živeti: *"V obdobju državljanskih vojn (koniec 15. stoletja, op. p.), ki je bilo razgibano in dinamično obdobje, medtem, ko je bila era Edo obdobje stagnacije."*⁸

Če smo univerzumu Kurosawa zaenkrat le v grobem zarisali skrajne meje in poiskali gonilne principe, nam tako preostane, da skozi parcialno optiko premeščanja njegovih znanih gradnikov, t.j. bio- in filmografemov, poizkušamo najti še kakšno novo stičišče – in četudi so nekatera arbitrarna ali nekonsistentna, zgrešiti ni moč veliko. Kurosawa je namreč eden tistih velikih cineastov, ki svoje osebno življenje prepoznavajo le takrat, ko je neodtujivo vpeto v njihovo delo: *"Če želite, vzemite 'mene' in od tega odštetje 'film'. Rezultat bo enak nič."*⁹ Gesla pričujočega imaginarija, ki jih slovar poizkušaja poiskati, klasificirati in obrazložiti, tako pripadajo dvema telesoma; eno je strogo podatkovno, drugo pa "body of work" v obeh možnih pomenih. Kjer se torej srečujejo delovno telo, podatkovno telo in telo dela, se poraja unikatni imaginarij, ki ga skušamo klasificirati.

ZGODNJI BIOGRAFIJA

23. marca leta 1910 postane Akira sedmi otrok Yutake Kurosawe, daljnega potomca legendarnega samuraja Sadata Abeja iz enajstega stoletja. Yutaka je diplomant vojaške akademije, ki tudi po Meiji restavraciji leta 1867, ko je anahrona samurajska kasta odpravljena v prid državne vojske, v svojem domu ohranja strog bojevniški etos in disciplino. Zaradi družbenih sprememb Kurosawovim socialni status naglo pada. Akira se spominja nenehnih selitev v vedno bolj neugledne predele Tokia in predvsem menjave šol. Oče se preživlja kot učitelj telovadbe in se mojstri zlasti v judu in mečevanju, je pa tudi eden pionirjev v uveljavljanju zahodnih športov, denimo baseballa in plavanja. Akira prvi dve leti izobraževanja preživi v šoli po evropskem vzoru, nato pa nadaljuje v povsem tradicionalni japonski šoli.

Mater se Akira spominja kot nežne, možu in otrokom herojsko vdane duše, ki družini žrtvuje vso svojo energijo in ljubezen. Povrh vsega se ni nikoli popolnoma naučila samurajske etikete gibanja in obnašanja; med pripravljanjem večernega obroka s svojimi nerafiniranimi gestami pogosto nenamerno izziva možev srd. Mlademu Akiri predstavlja stoično vztrajnost nasproti moške samurajske mistike. Kurosawa v retrospektivi ugotavlja, da so bila tradicionalna razmerja spolov v njegovi družini preobrnjena in v primerjavi s sonarodnjaki atipična; mater Kurosawa vidi kot racionalni pol svoje družine, medtem ko je oče iracionalni sentimentalist. Poleg atipičnega razmerja spolov se Kurosawa v svoji avtobiografiji spominja še ene paradoksnosti značilnosti svoje družine; *"Ljudje so nas često hvalili kot dojemljive in velikodušne, a sam menim, da smo v svoji krvi imeli merico sentimentalnosti in absurdnosti."*¹⁰ Ta intimni družinski profil Kurosawa kasneje, zlasti pred koncem druge svetovne vojne, prepozna kot temeljno lastnost japonske kulture. Razpoloženje prebivalstva takrat meji na histerijo, saj prične uradna propaganda ljudstvo že dolgo pred tem pripravljati na "častno smrt stotih milijonov", množični samomor v primeru poraza. Ko pa cesarjev govor državljane osvobodi njihove patriotske dolžnosti, se strah in napetost hitro prelevita v veselje in praznovanje. Kurosawa se sprašuje, če omenjeni fenomen govori v prid japonski prilagodljivosti ali nasprotno imbecilnosti, in ugotavlja, da je ta paradoks značilen tako za nacionalni kot tudi njegov karakter. James Goodwin sorodno čustveno ambivalenco prepoznava v Kurosawovem pogostem zaporednem *castingu* dveh različnih tipov igralcev: Toshira Mifuneja kot aktivnega in Takashija Shimure kot značilno pasivnega karakterja, razpona torej, ki seže od herojske akcije do študije o nestabilnosti človeške narave.¹¹

Ni odveč opozoriti, da je ena temeljnih in nespremenljivih lastnosti 43



Pijani angel



Rašomon

Kurosawovih likov "vztrajnost pred obličjem nesreče"¹², stanovitna trma, na katero je Nöela Burcha opozoril Jacques Rivette.

Stanovitno trmo je moč pripisati domala vsem Kurosawovim junakom; Mifune, ki v *Steklih psih* išče svoj revolver, doktor, ki v *Pijanem angelu* trmasto sili v gangsterja, samuraj v *Telesni straži*, ki hladnokrvno izigrava dvoje nasprotnikov, umirajoči birokrat, ki v *Živeti* vse podredi svojemu človekoljubnemu poslanstvu, *Sedem samurajev*, ki stoično vztrajajo v brezupnem položaju, trmasto fantaziranje bednikov v *Na dnu* ...

Sindrom trmaste "vztrajnosti pred obličjem nesreče" seveda ni le individualna lastnost Kurosawovih junakov – "mazohistično vztrajanje pri izpolnjevanju kompleksnih družbenih obveznosti je bazična japonska kulturna prvina."¹³

Prvo pomembno vlogo v formiranju Kurosawovih umetniških talentov odigra oče. Ta je navkljub svoji samurajski konzervativnosti kulturno liberalen; družina redno vodi na predvajanja evropskih in ameriških filmov v Tokiu.¹⁴ Poleg tolerantnega odnosa do prvin in tehnologije tuje kulture, ki je v obdobju porajanja japonskega nacionalizma dokaj nenavadna, Yutaka odkriva in vzpodbuja talente svojih otrok. Kurosawa tako vzpodbudi h kaligrafiji in slikarstvu (zahodnemu), ki ostane njegova velika ljubezen – kljub nezadovoljstvu s konkretnimi rezultati in brezplodnostjo njegove slikarske kariere. Sam kasneje ugotavlja, da so njegove najbolj posrečene in žive risbe skice scenografij in kostumov, s pomočjo katerih produkcijam, denimo *Kagemuše* in *Kaosa*, vtisne zelo neposreden umetniški pečat. Lik slikarja pa je prisoten v *Dodes'ka-denu* in *Sanjah*, ki ju obenem tudi močno zaznamuje eksperimentiranje z barvami; *Dodes'ka-den*, Kurosawov prvi barvni film, je povrh barvno intenzivne in nenaravne scenografije ponekod še naknadno koloriran, drugje pa razbarvan. Razlogi za pretanjeno manipulacijo z barvami izhajajo iz Kurosawovega prepričanja, da so barve same po sebi za dramsko strukturo močete in da specifično japonska tonaliteta barv na filmskem traku tako in tako ne obstaja. Zaradi te načelne averzije Kurosawa v *Dodes'ka-denu* barve prvič uporabi šele leta 1970.¹⁵

Podobni postopki so v manjši meri na delu tudi v *Kaosu* in *Sanjah*. V slednjem Kurosawa izreče ultimativni poklon Van Goghu, a še poleti leta 1993, ob predstavitvi svojega zadnjega filma *Ne, ne še*, Kurosawa pravi: "I suppose one of my long life ambitions is to make a film on the life of painter Vincent Van Gogh. Perhaps, I may work on this project in my remaining years, if it's meant to be."¹⁶

Prvi Kurosawov spomin na starejšega brata Heiga je boleč; že majhen je priča nesreči, v kateri Heigo pade s telovadnega orodja in se težko poškoduje. Takrat se Akira s trpečim bratom intenzivno poveže in deli njegovo bolečino in bes. V letih šolanja je Heigo Akira zaščitnik in mučitelj hkrati. Nekoč ga na šolskem izletu vrže v reko in gleda, kako se Akira nemočno utaplja. Reši ga šele tik pred zdajci in opraviči svoje dejanje z ugotovitvijo, da je izraz na licu umirajočega človeka res blažen. Kljub besu prične v svojem bratu

Heigo že zgodaj odkrije svoje literarne afinitete do ruskega nihilizma in evropske proze na splošno. Tako tudi Kurosawa prvenstveno konzumira knjige, filme in zahodno kulturo, ki jo je pred njim odobril njegov starejši brat. Med njimi zavzemajo pomembno mesto zlasti Dostojevski, Gorki, Gogolj, Edgar Allan Poe in kasneje Ryunosuke Akutagawa, pisec, po katerega noveli je nastal *Rašomon*¹⁷.

PODOBE VOJNE¹⁸

Opoldne 1. septembra 1923 uničujoči potres samo v Tokiu ubije 70 000 ljudi. Kurosawa se spominja, kako je v šoku prepričan, da je njegova družina mrtva, in se z dejstvom že skorajda sprijazni, ko jih na svoje veliko presenečenje najde cele ter povsem mirne. Zlasti Heigo izkazuje popolno ravnodušnost do dogajanja – Kurosawi se celo zdi, da ga cela reč zabava.

Poleg posameznih sekvenc potresnih sunkov, ki jih Kurosawa opisuje z grafično natančnostjo, se v njegov spomin zelo jasno zasidra tudi prihod nenadnega in zloveščega dopoldanskega vetra pred katastrofo; odslej ta v njegovem imaginariju mnogokrat igra pomenljivo vlogo znanilca iminentne pogube. Med snemanjem zaključnega prizora njegovega prvenca, *Zgodbe o judu*, cela ekipa dolgo čaka, da se z morja dvigne mitični veter *kamikaze*, ki spremlja finalno soočenje borcev.

V kaosu po potresu izbruhnejo v Tokiu rasistični protikorejski pogromi, ki pogosto preraščajo v prave masakre. Heigo pelje Kurosawa na ogled ostankov sesute civilizacije – Kurosawa se spominja množice grozljivo raztelesenih trupel vseh oblik in starosti, ki ga globoko pretresejo in hkrati fascinirajo. Vsakič, ko poizkuša odvrniti pogled od kopice trupel, mu Heigo reče: "Akira, poglej dobro!" ali pa: "Sedaj dobro poglej!"¹⁹

Zvečer je pretreseni Kurosawa prepričan, da ne bo zmožnik nikdar več zapreti oči, ne da bi podoživel groze tistega dne, in da ga bodo odslej tlačile nenehne more. A tisto noč spi povsem mirno, brez sanj. Ko naslednje jutro povpraša brata o razlogih za nenavadno spokojnost njegovega spanca, mu ta odgovori: "Če zapreš oči pred grozljivim dogodkom, te bo strah na kraju premagal. Če ga gledaš v obraz, ne bo na njem ostalo nič več grozljivega."²⁰

Vsekakor je delec grozovitosti, ki jim je bil tistega dne priča trinajstletni Akira, priklical polja okrvavljenih in razmesarjenih trupel v *Sedmih samurajih*, *Kagemuši* in *Kaosu*, podobe svojstveno morbidne lepote. Še več, zdi se, da Kurosawov celoten imaginarij vojne nosi nek pečat kataklizme v rani mladosti. Vez med spominom in domišljijo je v Kurosawovem razmišljanju seveda direktna in bolj ali manj samoumevna: "... Morda je moč spomina tista, ki omogoča rast domišljije."²¹

V svojem *hommagu* velikemu mojstru Martinu Scorseseu preprosto poda glavne elemente Kurosawovega imaginarija vojne: "... Posedoval je mojstrski nadzor nad filmskim prostorom – v njegovih filmih je podoba vselej prevlečena z napetostjo in tokom energije, ki izpostavlja površino, vselej na robu eksplozije, prihajajoče od neznanega. Njegov imaginarij se vedno zdi

dramatično podrejen neki fizični sili, denimo megli, ki v Krvavem prestolu duši utrdbo, pa dežju, ki bije po Sedmih samurajih ali pretakanju srednjeveških čet, ki se vojskujejo v Kaosu ... (p.p.)"²² Kurosawovega načina snemanja bitk se v tekstu Kurosawa ou *L'insupportable nécessité de voir* Charles Tesson loteva še bolj poglobljeno: "V Kaosu vidimo leteti puščice. Uganemo, da so jih izstrelili vojaki, dvomimo, da se jim bodo drugi izpostavljali, a kamera nas nikoli ne postavi na mesto tistega, ki nevarnost nadzira ali se ji izpostavlja. Puščice prehajajo polje, se zasajajo v snov – najsi bo to les neke trdnjave ali povrhnjica nekega oklepa – a odrezane od svojega izvora in okradene svoje energije, vselej razosebljene. Bolj spominjajo na krivuljo, ki jo na nebu zarisuje sonce (prelet ptice, hkratna zora in somrak slike, ki jo je naslikal ob srečanju z Van Goghom v Sanjah) in sugerirajo obstoj skritega obraza sveta, neke žalostne lunarne pokrajine ... Vojne ni moč živeti (fantazma 'biti tam', namesto njih, ki jo vojskujejo), temveč le videti. Gledalec ni nikoli postavljen na os vidnega, temveč je le topa priča razdejanja, ki se je pričelo brez njega in ga le s svojo prisotnostjo ne bo zmožel nikoli prepričati. Vsakršno posredno udejstvovanje postane v tej vojni, ki ni nič več kot le podoba vojne, nemogoče. Ostane torej dolžnost gledati ... (p.p.)"²³

Kurosawa je spopade snemal kot monumentalne naravne pojave, ki se ne menijo za človeško arhitekturo²⁴, temveč vsilijo svoj anorganski, "mineralni" ustroj in potek. "Žarišče borbe" je tako vedno odsotno – preko montažne elipse ali s pomočjo fizičnih danosti terena, ki preprečuje pregled. Ostane torej razsrediščen in kaotično vzgiban pojav, v katerem subjekt ne zmore najti svojega očišča in dobesedno izgublja tla pod nogami. Dober primer za to je zlasti *Kagemuša*, kjer Kurosawa metodično izpušča momente konfrontacij, da bi se že skoraj fetišistično osredotočil na sredobežno pretekanje vojaških formacij in ekstremno upočasnjenih bližnjih posnetkih akterjev tega razosebljenega spopada. Smrt junaka postane le naključni incident, zablodela krogla ga zadene, ko se skuša premakniti, spremeniti svoje nepopolno očišče ... Ta neznosna optika Kurosawovih "podob vojne" preko nemožnosti videti in kot akter/gledalec vplivati na dogajanje napotuje na širšo nemožnost sveta kot spektakla. Preostane le še dolžnost gledati, ne odvrniti pogleda niti v trenutku največje groze, soočiti se z nemožnostjo sveta in temeljno protičloveško naravo vojne, saj je to edino, kar svet v tej točki še drži skupaj ...

"Podobam vojne" je poleg navedene elementarne biografemske paralele moč poiskati tudi bolj konkretne vizualne inspiracije. Med njimi se gotovo najdetata Eisensteinov *Aleksander Nevski* (*Aleksander Nevsky*, 1938) ter Fordov *Na apaški meji* (*Fort Apache*, 1948)²⁵. Prvemu Kurosawa dolguje sofisticirano arhitekturo postavitve čet, drugemu pa že opisano zložno, neustavljivo gibanje proti katastrofi, ki organizirano, geometrično formacijo (enot) zgnete v nerazločljiv ali celo nevidljiv (pri Fordu bitko zakrije oblak prahu) kaos in uničenje.

Pred tem razsrediščenim razdejanjem in pomorom je vselej neka ritualna anticipacija, del obsežnejše dinamike Kurosawove naracije,

ki jo je Noël Burch leta 1979 opisal v svojem kvintesenčnem delu *To The Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Kjer se Burch ukvarja s *Krvavim prestolom* – sicer v nekem drugem kontekstu, vprašanju tekstualnega izvora omenjenega filma (ki pride na vrsto kasneje) – najdemo dovolj zgovoren odstavek: "Če je v formalnih detajlih Krvavi prestol nedvomno edinstveno delo, so njegove glavne poteze – dolgo, togo nadzorovano zadrževanje in pripravljane na nasilje, ki končno kulminira v hipnem, krčevitem izbruhu, brez dvoma japonske. Naštete poteze so v 60. in 70. našle zanimivo izrazno obliko – vrsto gangsterskih filmov (*yakusa-eiga*), ki se ukvarja z zamotanimi konflikti interesov in etike med rivalskimi bandami. Klasični vzorec tega žanra sestoji iz dolge serije provokacij, pospremljenih s prikazom občudovanja vredne zmožnosti samobladovanja, ki skozi cel film grozijo, da bodo izbruhnile v klanje. Samo pred skorajšnjim koncem se to tudi res zgodi in takrat smo nagrajani z obilno krvavo kopeljo (pred tem pa, neizogibno, z ritualnim 'korakanjem v bitko' skozi megleno zoro...)..." (p.p.)"²⁶

Opisan je gibalni princip, na katerem temelji *Krvavi prestol* – nenehna superpozicija nasilne agitacije²⁷, ki pa do dejanskega nasilja privede šele v samem krčevitem zaključku. Celo dejansko nasilni prizor, kjer Washizu ubije morilca, ki mu prinese glavo premalo, izgleda kot ritualna gesta obglavljanja lutke v *bunraku* gledališču, odrešena krvave substancialnosti in nepredvidljivosti umiranja. To matematično strogo in neutrudno kopičenje nasilne agitacije je eden najbolj fascinantnih dinamičnih principov v Kurosawovi kinematografiji in v modernem svetovnem filmu nasploh. Burch tudi sicer detajlno analizira izredno simetrično geometrijo filma, katere implozivni konec je nekakšen vektorski iztek horizontalnih in diagonalnih linij, ki se trudijo osredičiti le v eni točki. Slednja se jim vseskozi izmika, ko pa se v njej staknejo, lahko to "telo/iztek" zopet zavzame svoje mesto zunaj abstraktne in z grozečimi linijami prepletene utrdbe in tako dovrši ustroj filma. Burch v *Krvavem prestolu* identificira gibalni princip, lasten specifično japonskemu žanru, z vsemi njegovimi tropi vred. Da je film nedvomno japonski, poudarja tudi Goodwin, ki vleče še bolj fundamentalne vzporednice.

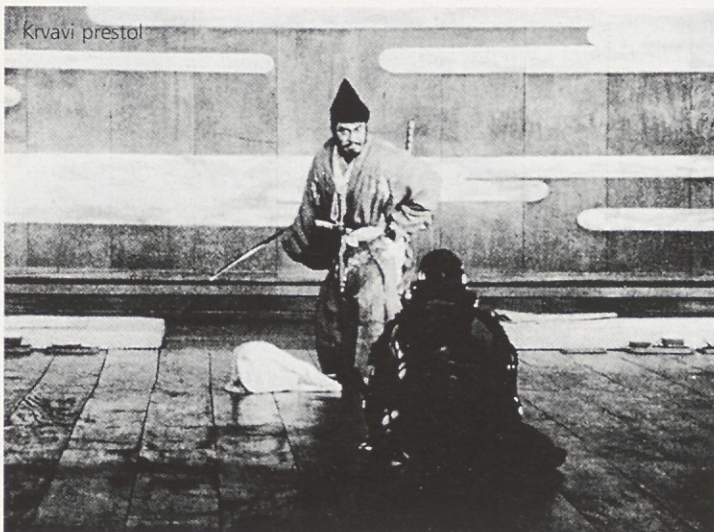
Noh igro običajno sestavljajo trije gradniki: *jo* (uvod), *ha* (uničenje) in *kyu* (naglica). *Jo* lahko natančneje definiramo kot pripravo, začetek; ponavadi privzame vzvišen in rafiniran stil. *Ha* je prelom, ki vodi v nered; s sabo nosi agitacijo in mnogoterost. *Kyu* je nenadna razrešitev dramskega zapleta, ki navadno vrne uravnoteženost in spokoj. V *Krvavem prestolu* je *jo* uvodna inkantacija, *ha* pa vsi dogodki, ki privedejo do finalnega revolta vojakov proti svojemu poveljniku. Ta krčevita katarza in zaključna pesem tvorita *kyu*. Poleg tega se tripartitna struktura nadaljno zrcali v svojih posameznih delih. Tako je že uvodna divja ježa Washizuja in Mikija po začaranem gozdu pripravljali *jo* za prerokbe duha, ki v naracijo vnesejo anticipacijo nereda, oziroma izpolnitve srhljivih prerokb. Ko zatem Tsuzuki nagradi zvestobo in pogum obeh protagonistov, *ha* že kulminira v prvem *kyu*.



Živeti



Sedem samurajev



Goodwin strukturo *jo-ha-kyu* najde v še krajši sekvenci že razčlenjenega segmenta: petje duha predilke je *ju*, njena prerokba in nenaravna pretvorba (preko pospešenega posnetka in mutacije glasu) *ha*, njeno izginotje, vročično iskanje izhoda iz labirintskega gozda ter umiritev na megličasti poljani pred utrdbo pa sestavljajo prvi možni *kyu*.²⁸

Če strukturo *jo-ha-kyu* pogledamo iz razdalje, seveda ugotovimo, da se večina opisanih razplastitev dogaja znotraj osrednjega dela *ha*, da gre torej za izrazito metonimično in samonanašalno formo "babuške". Plastenje na vedno manjše segmente, oziroma kar sekvence, je prevladujoča značilnost tudi v drugih dveh Kurosawovih geometrijsko zasnovanih filmih iz istega časa: *Živeti* ter interpretaciji Gorkijevega teksta *Na dnu*, kjer virtuosno gibanje kamere med zelo dolgimi sekvencami brez rezov niza mnogotere zaključene epizode.

Mimogrede še poudarimo, da Kurosawovi filmi z *jo-ha-kyu* strukturo nered in razpad v fazi *ha* dostikrat razumejo povsem dobesedno, skorajda samoironično – glavčina zgodbe opisuje individualno propadanje junaka (večina povojnih dram in črnih parabol) ali globalno propadanje družbe (večina filmov z zgodovinskim ozadjem), ki pa ne privede vselej do popolnoma uničujočih rezultatov.

Poleg opisane geometrične razporeditve, ki sledi nujnostim elementarne entropije, strukturi gledališča *nob* in Kurosawove izkušnje, vselej razpade v brezoblični krvavi kaos, pozna njegova kinematografija še drugi način organizacije bitke oziroma akcije. Ta leta 1958 nastopi s *Skrito trdnjavo*, v zametkih pa je nakazana tudi v *Rašomonu*. Značilnost te faze "arhitekturnega humorja"²⁹ je dvojna mutacija: samuraj, ki je v *Sedmih samurajih* še vzdrževalec reda in nosilec etike *bushida*, postane čez nekaj let deziluzirani in cinični *ronin* (*Skrita trdnjava*, *Telesna straža*, *Sanjuro*), ki se ravna le še po tržnih zakonitostih povpraševanja in ponudbe. Kurosawovi samuraji postanejo anahronističen tehnološki višek, "divja horda". To radikalno predrugačenje univerzuma *chambers*³⁰ je morda do neke mere tudi odraz identičnih sprememb v ameriškem vesternu (ta v rokah Anthonyja Manna in Nicholasa Raya dokončno zgubi nedolžnost in se preseli v obsesiven, mračen imaginarij), ki ga je imel Kurosawa navado temeljito in navdušeno spremljati.³¹

Pomembneje pa se zdi, da je Kurosawi do neke mere tudi formalno uspelo zabeležiti ta odklon v samurajski etiki. Pomembno vlogo pri tej modernistični reinveciji žanrske strukture in pripadajočih figur je seveda odigrala tehnologija. Medtem ko so zahodne filmske industrije *cinemascope* zaradi njegove nekompatibilnosti s televizijskim formatom že pričele opuščati, je v japonski in hongkonški kinematografiji njegova raba povsem prevladala in zdržala do danes, ko se format intenzivno vrača tudi na Zahod. Če je hongkonška raba *cinemascope* identična zahodni, torej upoštevaljoča središčno kompozicijo, diagonalno ravnotežje in poudarjeno globinsko ostrino, japonska izkazuje sistematično razsrediščenost/sredobežno kompozicijo, mnogokrat z močno

prevladujočimi geometričnimi elementi v ospredju plana. Burch opozarja na sorodnost z *ukiyo-e* umetniki, ki dopuščajo, da rob papirja odreže glavo ali kakšen drug, v zahodni percepciji bistven element figure, kot tudi na širšo tendenco japonskega slikarstva, da zaobljene konture telesa močno podreajo geometričnemu razrezu tradicionalne noše. Tovrstna sredobežna kompozicija in grobi posegi v organski prostor teles postane v ohlapni *chambers* trilogiji *Skrita trdnjava*, *Telesna straža* in *Sanjuro*, v Kurosawovem opusu sicer najbližje čistemu cinefilskemu razvedrilu, privilegiran vizualni element naracije. Pomembno, a ne več konstitutivno vlogo pa igra tudi v vseh kasnejših Kurosawovih filmih. Tudi *cinemascope* Kurosawa z izjemo *Dodes'ka-dena* uporablja vse do konca. Ob koncu te proto-leksikografije Kurosawovih "podob vojne" bi morda bila smotrna še primerjava med sekvencami množičnih borb pri Kurosawi ter denimo Kingu Huju, še enemu velikemu azijskemu strategu akcijskih sekvenc. Pri slednjem fizično soočenje ne vodi v razpad borbene formacije, temveč ubira prav nasprotno pot – predpriprave na spopad pri Huju ne zarisujejo geometričnega razporeda, temveč neko bolj logistično fleksibilno, terenu prilagojeno razvrstitev. Iz te uvodne neločljive razsrediščenosti (lep primer najdemo v *Pogumnih* (*Valiant Ones*, 1973) Kinga Huja, kjer se skupina junakov pripravlja na spopad s pirati, ki okoli njih zlagoma zapirajo obroč; s pomočjo zvočnih signalov vodja skupine na go plošči spremlja aktualne premike nasprotnikov; prizor je svojevrsten predhodnik identične situacije v *Osem potniku 2* (*Aliens*, 1986), kjer indikator prisotnosti postane edini fokus asimetričnega valovanja) se preko same konfrontacije – v kateri ni nič izpuščeno – izoblikuje nova, "mineralna" simetrija, ki jo tvorijo razločeni skupki junakov in njihovih nasprotnikov. V Hujevem spopadu je tako teritorij ponovno in individualno obvladan, medtem ko Kurosawova velika "borbena telesa" nad njim nepovratno izgubijo nadzor. Še več, v končni fazi ostanejo le njega mrtva sestavina.³²

DOLG SVETU

Leta 1928 Kurosawa zapusti šolo in prične intenzivno slikati (njegova velika vzornika sta in ostaneta do konca Cézanne in Van Gogh), a se že naslednje leto naveliča medija, v katerem ne dosega željenih rezultatov. Včlani se v Ligo proletarskih umetnikov. Ves ta čas pod virgilovskim vodstvom starejšega brata Heiga – obsedenega s filmom in rusko literaturo – intenzivno hodi v kino. Seznam filmov, ki se jih Kurosawa spominja v avtobiografiji (med leti 1919 in 1929), je impresiven tako po kvantiteti (okoli stot naslovov) kot kvaliteti (Chaplin, Lubitsch, De Mille, Griffith, Borzage, Lang, von Stroheim, Walsh, Gance, Ford, Sjöstrom, Dreyer, L'Herbier, Vidor, von Sternberg, Murnau, Pabst, Renoir, Eisenstein, Pudovkin, Epstein, Dulac, Bunuel, Cavalcanti, Man Ray, pa komedije z Haroldom Lloyd, Busterjem Keaton, Fattyjem Arbucklom ...). Še istega leta (1929) Heigo, že prej filmski kritik, postane *benshi*³³ v skupini Museija Tokugawe, ki je razširjal meje poklica in se loteval predvsem tujih, mnogokrat avantgardnih filmov. Heigo si hitro pridobi sloves psihološko pronicljivega *benshija*, njegov uspeh pa oba brata oddalji drug od drugega. Kmalu nato Kurosawa izgubi veselje nad proletarsko ligo in se za tri leta preda lenobnemu malodušju.³⁴ Preseli se k bratu v Kagurazako, živopisno delavsko četrt, kjer je doma tudi mnogo odrskih delavcev iz gledališč in kinematografov v mestu. Kurosawa ima z njihovimi prepustnicami dostop do vsakovrstne zabave v mestu: varietjskih predstav *yose*, zgodovinskih iger *kodan*, *rakugo* parodij in komičnih monologov ter prvih tujih zvočnih filmov na Japonskem. Kurosawa se zlasti spominja Milestona (*Na zahodu nič novega*), Bernhardta (*Zadnja četa*), Wylerja (*Junaka pekla*), Claira (*Na strehah Pariza*), von Sternberga (*Modri angel*), Vidorja (*Prizori iz ulice*), Chaplina (*Luči vlemesta*), Pabsta (*Opera za štiri groše*) ... Obdobje življenja v Kagurazaki, zlasti njen barviti socialni milje, služi kot imaginarij vsaj nekaj njegovim filmom; *Pijani angel*, *Na dnu* ter *Dodes'ka-dena*.

Prihod zvočnega filma ogrozi poklic *benshija* – sindikat organizira več stavk, v katerih Heigo odigra pomembno vlogo, a toka zgodovine ni več mogoče ustaviti. Heigo si leta 1933 v drugem



poizkusu vzame življenje. V avtobiografiji je poglavju, kjer se Kurosawa spominja tega bolečega dogodka, naslov *Zgodba, o kateri ne želim govorit*, kar nehote spomni na Kurosawov poizkus samomora decembra 1972, ko se je režiser soočil z resnimi zdravstvenimi težavami, neuspehom *Dodes'ka-dena* in ignoranco japonskih producentov, ki so v njegovem delu videli visoko stopnjo finančnega tveganja.

Drzna in senzacionalistična, a vendarle ne povsem nepomebna vzporednica bi se glasila: neuspeh *Dodes'ka-dena*, Kurosawovega dotedanjega najbolj osebnega filma, tako v intimni eksperimentalni formi kot v maloprej omenjenih biografemih socialnega okoliša, je za Kurosawovo samomorilsko depresijo bolj pomemben, kot se zdi. Film, v katerem ves čas abstraktno odzvanja bratova odsotnost (v eksistencialistično/nihilistični atmosferi) je morda Kurosawovo delo, ki je do tedaj najbolj prežeto z dolgom. Natančno dvoletno delo na produkciji, ki v mnogočem oživlja točno določeno obdobje v režiserjevem življenju, govori o izredni pomembnosti tega projekta za Kurosawo. Nenazadnje se v ta namen Kurosawa celo znebi svojega odpora do barvnega filma in z novim orodjem intenzivno eksperimentira. Slab odziv javnosti in japonske kritike, ki že tradicionalno uspe vsak njegov film razumeti narobe, morda razume kot mnogo bolj oseben poraz oziroma signal, da svoje etične dolžnosti ne bo mogel nikoli v celoti izpolniti pred širšo javnostjo, kot zahteva Heigova zapuščina (ki bi po Kurosawovem mnenju lahko in moral postati priznani umetnik na področju filma, a je bil preveč samodestruktiven), saj bi v svoji obsesivnosti postala hermetična in zgrešila nujni fantazmatski moment priznanja. Močan indic za takšno razlago je seveda tudi kronološki paralelizem – življenjsko obdobje, iz katerega črpa *Dodes'ka-den*, je obdobje tik pred Heigovim samomorom, obdobje, med katerim se brata prvič oddaljita drug od drugega, Kurosawa pa se emancipira vsaj fizično.

Svoj poizkus samomora Kurosawa pozneje označi kot nepremišljeno neumnost; do naslednjega filma, *Dersu Uzale*, mine dobrih pet let, v katerih nihče noče producirati njegovih filmov. Zdi se, da Kurosawa v tem času razrešuje svoj kompleks dolga, da bi ga v *Kagemušī* že reflektiral na neki univerzalni sporočilni ravni – če se zadovoljimo z opisom, da je *Kagemušī* film o večni zamenljivosti človeka v simbolni kulturi.³⁵

Takrat se "kompleks dolga" projicira na širšo metafizično raven, kjer deluje vse do konca. Heigova nepričakovana smrt (četudi je slednji pogosto govoril, da nima želje dočakati tridesetega leta, pri sebi pa je vselej imel Artsybashevo knjigo *Do skrajne meje*, itn.) povzroči nenadno in nepremostljivo praznino. Kurosawa ugotovi, da bratu dolguje svojo estetsko-filozofsko koncepcijo sveta, svoj kritični um, svojo radovednost in eksperimentalno žilico.

Ko par let pozneje na snemanju nekega filma sreča Museija Tokugawo, nekdanjega slavnega *benshija*, ki v filmu igra eno glavnih vlog, mu ta zaupa: "*Zelo ste podobni svojemu bratu. Toda on je bil negativ, vi pa ste pozitiv.*"³⁶ Prav s temi besedami Kurosawa opiše svoj vstop v filmsko umetnost: "*Zdi se mi, da je bil moj brat originalni negativ, iz katerega sem se nato razvil kot pozitiv.*"³⁷

Kurosawa takrat vidi svoj vstop v film kot že neizogibno nujnost – v njegovi tesni, krvni povezanosti z bratom, mu nenadomestljiva izguba zada intenziven dolg, zapuščino, ki jo je potrebno poiskati, razumeti in do konca povnanjiti. Kako močna je bila njuna povezava, priča avtobiografija: "*Gledal sem svojega mrtvega brata. Gledal sem telo svojega brata, po katerem je prej tekla enaka kri kot v mojih venah, a sedaj je iz tega telesa vsa kri odtekla; moj brat, ki sem ga tako spoštoval, je bil zame nenadomestljiv ...*" (p.p.)³⁸

Kurosawa tokrat ne poizkuša odvrniti pogleda od bratovega telesa, preparanega z nožem, temveč vanj fasciniran strmi, dokler ga oče ne zdrami iz zamaknenosti ...

Tri leta kasneje preko oglasa v časopisu Kurosawa vstopi v svet filma kot asistent Kajira Yamamota pri P.C.L. (Photo Chemical Laboratories), iz katerih kasneje nastane slavni Toho studio. P.C.L. je perspektivna družba, ki se hrani z mladim talentom. Pod njeno streho je poleg Yamamota še Mikio Naruse – dva suverena cineasta, ki družbi prinašata dobiček s komedijami, mjuzikli in *shomin-geki*³⁹ dramami. Kurosawa prične leta 1935 kot četrti asistent režiserja in se zlagoma prebija više po hierarhični lestvici. Yamamoto, 'Yama-san', postane Kurosawov veliki učitelj ter zadnja velika očetovska avtoriteta (poleg očeta in Heiga), ki ji Kurosawa mnogo dolguje.

Na tem mestu je smotrno na kratko opisati hierarhično strukturo v japonskih filmskih ekipah in opozoriti na izjemno avtoritarno

pozicijo, ki jo uživa režiser. Oprl se bom na temeljito socio-kulturno študijo japonske kinematografije do leta 1960, *The Japanese Film: Art and Industry* Josepha L. Andersona in Donalda Rchieja. V dopolnjeni izdaji iz leta 1959 najdemo Kurosawov predgovor, v katerem pozdravlja trud obeh raziskovalcev, saj njuno delo prvič in v dovolj širokem kontekstu pojasnjuje produkcijske razmere japonske kinematografije in izpostavlja devet režiserjev, ki si s svojo inventivnostjo in "originalnim avtorskim pristopom" (gre za Mizoguchija, Goshoja, Ozuja, Naruseja, Toyodo, Kurosawo, Yoshimuro, Imajia in Kinoshito⁴⁰, ki jih je tudi Zahod večinoma prepoznal kot avtorje) po mnenju obeh piscev zaslužijo predstavljati japonsko kinematografijo.

Če je v zgodnjih letih japonske kinematografije režiser komajda smel početi kaj bolj pomembnega, kot brati dialoge igralcem, so mu reforme v posameznih produkcijskih družbah v letih po 1. svetovni vojni nenadoma prinesle silno avtoriteto. Japonski režiser je tako med dvajsetimi in sedemdesetimi leti zagotovo najmočnejši na svetu, njegova avtoriteta pa je še danes enakovredna producentovi. Razloge za to gre iskati seveda predvsem v strogi tisočletni avtoritarni ureditvi japonske družbe. Namesto producentnega sistema tako japonski film pozna "režiserski sistem", stanje, v katerem je najbolj prominenten režiser neke hiše tudi njen direktor, poslovodja in strateg, ki določa njeno produkcijsko (avtorsko) politiko in imidž. Poleg tega ima med konkretno produkcijo filma zadnjo besedo na vseh ravneh izdelave – od scenarija do rekvizitov in trženja. Natanko tako "režiserski sistem" opiše tudi Kurosawa, znan po perfekcionizmu zlasti v kompozicijah kadrov in produkciji scenografije: "Vloga režiserja zaobjema vodenje igralcev, snemanje, beleženje zvoka, umetniško vodstvo, glasbo, montažo, montažo šumov, naknadno sinhronizacijo in mešanje zvoka. Vse naštetu lahko dojemamo kot ločene naloge, a sam jih ne pojmujem kot neodvisne – zame se med tekom režije bolj ali manj pomešajo. (p.p.)"⁴¹

Vsaka družba ima pod svojo streho pečico top režiserjev, ki imajo

v veliki meri zagotovljeno avtorsko svobodo, medtem ko so režiserji nižjega ranga prisiljeni v serijsko izdelavo potrošnega blaga, pri katerem jim tudi visoka stopnja izvršne moči ne pomaga prav dosti. Takšen oligarhičen položaj, ki vlada japonski kinematografiji vse do konca šestdesetih let, do prihoda režiserjev novega vala, seveda zmore zagotavljati ustvarjalno kontinuiteto in dotok potrebnih sredstev le pečici režiserjev (večina zgoraj naštetih). Tako utegne trajati desetletja, preden se pojavi nov in zanimiv režiser, ki odstopa od nepregledne množice obrtnikov brez lastnega sloga in vizije. Menjava generacij poteka preko dobro utečenega sistema asistentov režije, mimo katerega je izredno težko priti do statusa režiserja.⁴² Režiserji brez prijateljev ali sorodnikov v filmskem poklicu opravljajo naloge asistenta režije več let. Po letu 30 se čakalna doba le še daljša, saj postaja konkurenca vse trša, v petdesetih letih pa povprečno traja že petnajst let. Tako je denimo bil Goshō asistent dve leti, Ozu štiri, Naruse šest, Kurosawa sedem in Kinoshita deset let. V teh letih je na Japonskem prava zvezda režiser; filmi se prvenstveno tržijo kot pod režiserjevim imenom, igralci so le redko v prvem planu.

V takšnem okolju Kurosawa postane asistent Kajiru Yamamotu, ki se v skladu s prozahnim, k lahki zabavi orientiranim profilom Toha, loteva predvsem komedij in mjuziklov. A kljub temu se Yamamoto ne zadovoljuje s "štancanjem", temveč ne glede na prozaičnost scenarija zahteva popolno obrtniško kakovost filma. Še zlasti odločilna je za Kurosawo Yamamotova absolutna zahteva po avtentičnosti – avtorska poteza, ki v Kurosawovem delu dosega že skorajda mitske razsežnosti zlasti v produkcijah scenografije za *Sinjebradca* in *Dodes'ka-den*, kjer ekipe izdelajo hipernaturalistična prizorišča, ter v razkošnih scenskih dizajnih *Kagemuše* in *Kaosa*. V šestih letih se Kurosawa izuči vseh veččin filmske produkcije, od izdelovanja scene, postavitve luči, iskanja lokacij do postopkov razvijanja filma in same montaže. Kot asistent občasno sodeluje tudi z ostalimi hišnimi režiserji, denimo Narusejem, pa Fushimizujem in Takizawo.



Kagemuša

Med prvimi sledmi Kurosawovega asistiranja Yamamotu je *Konj* iz leta 1940. Gre za bukolično evokacijo življenja planinskih kmetov, osredotočeno na otroke in njihovo navezanost na konja. Kljub realističnemu pristopu film ne podaja globlje družbene kritike. Na tem mestu se je potrebno spomniti, da je Yamamoto po prepričanju konzervativec in da režira več režimskih filmov. Kurosawova pozicija v soočenju s socialnimi problemi se razjasni, ko se oddalji od svojega učitelja, tako estetsko kot politično.⁴³

Zgodba o judu, Kurosawov režijski debi, je pripoved o možu, ki je judo emancipiral od tradicionalnih borilnih veščin in ga utemeljil kot šport. Tudi Kurosawa se je pod vodstvom svojega očeta telovadca v mladosti izuril v judu in kendu. Sicer pa se film od povprečnega predvojnega primerka *jidai - geki* žanra le težko razloči, četudi je finalni obračun sredi vetrovnega polja visoke trave manjši *tour-de-force*. Nadaljevanje, *Zgodba o judu II.* iz leta 1945, velja za izgubljeno po zaslugi ameriške povojne cenzure.

Najlepša je Kurosawov najbolj očiten prispevek k vojnemu podjetju, v glorifikaciji težkega življenja tovarniških delavcev pa zelo soroden predvojnemu *gendai - geki*.⁴⁴ Vseeno film prinaša nekaj zanimivih montažnih rešitev, zlasti v vpeljevanju *flash-backov* in nosilnih posnetkov, ki jih Burch razlikuje od Ozujevih slavni *pillow-shots*. Ozujevi namreč naracijo suspendirajo v neki absolutni in "resnični praznini" – medtem ko Kurosawovi nosilni posnetki kadirajo zapuščen in ne prazen prostor. Kurosawovi nosilni posnetki so torej suspensije znotraj naracije, še bolje, redčenje njene intenzivnosti. To preprosto in v povojnem filmu pogosto figuro Kurosawa uporablja v svojem celotnem opusu.

Tik pred japonsko predajo Kurosawa zaključí film *Tisti, ki hodijo po tigrovi sledi*, adaptaciji znane *kabuki* igre, ki jo ameriški cenzorji pridno prepovedujejo do leta 1952. S tem se konča Kurosawovo prvo, predvojno ustvarjalno obdobje in prične drugo, ki traja pet let in v katerem nastane sedem filmov: *Tisti, ki ustvarjajo jutri*, *Ne obžalujem svoje mladosti*, *Čudovita nedelja*, *Pijani angel*, *Tihi dvoboj*, *Stekli pes* in *Škandal*.

Med temi filmi ni zaznati nekega linearnega razvoja – nasprotno, stil se menja z vsakim naslednjim, kar pri kritikih povzroča zmedeno razburjenje. Ko se pojavi *Pijani angel*, se le peščici slednjih zdi, da vedo, kaj Kurosawa počne. Eden izmed njih, Tsuneo Hazumi, izjavi: "*Iz atmosfere samouničenja in razkroja se rojeva najpomembnejši novi japonski filmski stil*".⁴⁵ Večina ostalih se zadovolji z oznakami zahodni, psihološko grob in nekozmpolitski – kar koli naj bi to že pomenilo.⁴⁶ Kurosawovo delo poleg kritikov jezi tudi njegove delodajalce; ker je perfekcionista, mu ni žal denarja in časa, da doseže zaželjene učinke. Poleg tega vselej dobro ve, kaj in kako hoče, kar je med takratnimi japonskimi režiserji redka poteza. Kljub temu njegove priprave med predprodukcijo vključujejo intenzivne sestanke tehnične in igralske ekipe, na katerih režiser do potankosti razloži svojo vizijo in nato sprejema tuje sugestije. Enako intenzivno sodeluje tudi s svojimi scenaristi. Da je Kurosawa to prakso obdržal skozi celo svojo kariero, pričča spomin Serga Silbermana, nekdanjega producenta Buñuela, Beckerja, Melvilla in Kurosawovega *Kaosa*: "*Vsi so bili njegovi sokrivci. Predpriprave so se odvijale v veliki dvorani z njegovo mizo in nasproti njej, mizami tehnične ekipe, ki so bile razvrščene kot v šoli. Dajal je hkrati zelo splošne napotke in natančna navodila za posamezen prizor. Nato je hodil od mize do mize in posameznim tehnikom razlagal, kar si je zamislil ali z njimi razpravljajal o tehničnih detajlih.* (p.p.)"⁴⁷

Burch iz filmov Kurosawovega drugega obdobja ekstrahira tri dramaturške stalnice njegovega univerzuma – nezdružljivost, patos in presežnost. Nezdružljivost Burch razume kot temeljno nezdružljivost Kurosawove naracije s takrat veljavnimi zahodnimi kanoni. Primeri so sekvenca v *Tihem dvoboju*, kjer kirurg in rahlo trapasta snažilka družno jokata v razvlečenem srednjem planu, pa akuzmatični koncert v *Čudoviti nedelji*, ki ga v parku celo večnost poslušata mlada zaljubljenca, pa dolgo, nepomično bdenje drugega para v temni, zapuščeni pisarni v *Ne obžalujem svoje mladosti* ...⁴⁸ Patos, ki bo prisoten skozi celotni Kurosawov opus, z izjemo obešenjaške *jidai-geki* trilogije *Skrita trdnjava - Telesna straža - Sanjuro*, je v *Tihem dvoboju*, *Pijanem angelu* in *Steklem psu*

prevladujoč. V tesni povezavi z omenjenim patosom pa so presežni, krčeviti izbruhi energije v zaključkih, ki se precej razlikujejo od siceršnjega tona in sloga filma. Dober primer sta groteskni obračun med gangsterjema v *Pijanem angelu*, pa nepričakovano divji pregon na koncu *Steklega psa* ...

V poglavju *Podobe-gibanja: Figure ali transformacija form* Deleuze v prevladujoči strukturi Kurosawovih filmov podobno prepozna dolgo ekspozicijo in končni del, ki prinese intenzivno, brutalno delovanje (*Stekli pes*, *Veliki in Mali*). Sicer se Deleuzeovo zanimanje osredotoča na danostih situacije; če je pri konvencionalni "veliki formi" (situacija-akcija-situacija) junakova akcija odgovor na vprašanje, ki ga situacija že vsebuje, je pri Kurosawi akcija odgovor na vprašanje, ki ga ni mogla razrešiti niti situacija sama.

"*Kurosawa je v temu metafizik, saj izumlja povečavo velike forme: situacijo presega v smeri vprašanja, danosti pa dviguje na raven danosti vprašanja, ne več situacije.*"⁴⁹

Po Deleuzu Dostojevski enako koncipira junakovo akcijo v svetu; najprej je potrebno razumeti vse danosti situacije, da bi lahko sploh pričeli delovati ...

Ker bi nas sledenje Deleuzeovim nastavkom pripeljalo onkraj zadanih meja, se bomo le za trenutek še enkrat ustavili pri konstantah Kurosawovega univerzuma (ponavljajoči se tematski vzorci in vizualni stil), kot jih po različnih avtorjih povzema Goodwin: tematsko preokupacijo s konflikti med iluzijo in stvarnostjo v posameznikovi izkušnji sveta odkriva Donald Richie.⁵⁰ Režiserjevo kontinuirano ukvarjanje s temami kolektivnih norm, družbenih obveznosti in osebne odgovornosti zasleduje Stephen Prince. Goodwin sam ugotavlja, da pod površino celotnega Kurosawovega opusa poteka živahen dialog, ki se neredko vrača nazaj k problematiki v predhodnjem filmu, da bi poiskal alternativen kontekst in vizualne rešitve. Desser daje za primer tega notranjega dialoga film *Živeti*, ki se vrača k vprašanju heroizma navadnega, zmotljivega človeka. Iste tematike sta se v drugačnih formalnih okvirih lotevala že *Pijani angel* in *Rašomon*. Drugi tak primer je že omenjeni *Dodes'ka-den*, ki se vrača k socialni tematiki zgodnjega *Na dnu*.⁵¹

Drugo, bolj globalno konstanto morda prvi odkrije Satyajit Ray, ko se leta 1966 čudi nad dvema nespravljivima elementoma Kurosawove kinematografije; na eni strani je "... *poudarek na akciji, pravzaprav agresivnosti: Kurosawove bitke so med najbolj nasilnimi na filmu.*" Na drugi pa Kurosawove filme zaznamuje "*nedoločljiv didaktični karakter, ki ga rad daje svojim filmom – zlasti tistim, katerih predmet je sodoben*". Slednje drži zlasti za Kurosawove povojne "neorealistične" študije novo nastajajočih psiholoških karakteristik Japoncev: *Pijani angel*, *Tihi dvoboj*, *Stekli pes*, *Živeti* ... A če se Ray nagiba k temu, da bi v Kurosawi videl dva ustvarjalca, cineasta akcije ter didaktičnega humanista, morda ni odveč poudariti, da s tem, ko naredi borbeno večščino za predmet poučevanja, oba pola spravi že v svojem prvencu, *Zgodba o judu*.⁵² Leta 1951 Kurosawa postane del zgodovine. *Rašomon* v Benetkah osvoji zlatega leva, naslednje leto pa še nagrado Ameriške



Kaos



akademije za najboljši tuji film. Zahodno občinstvo je takrat končno pripravljeno odkriti obsežno in skrivnostno japonsko kinematografijo; Kurosawa postane njen prvi ambasador, *Rašomon* pa sinonim novo prebujenega zanimanja za oddaljene kulture, ki kaj hitro privzame značilnosti modnega eksotizma. Kljub temu se veliko govori o "drugosti" japonske kulture, o nespravljivo mbivalentni nravi Japoncev, ki so zmožni bliskovite asimilacije, hkrati pa neznansko konzervativni ... Tudi z *Rašomonom* je zahodni orientalistični diskurz dobival nov polet.

Rašomon je dovolj "pravi" film na pravem kraju in ob pravem času. Če Kurosawa pri sonarodnjakih s filmom naleti na precejšnje nezainteresiranost in celo odklon na račun zahodnega tipa naracije, na Zahodu film pritegne tiste gledalce pretežno srednjega razreda, ki jim določena baročnost v filmih prične predstavljati merilo umetniške vrednosti.⁵³

Poleg tega film prinese implicitno skrivnost svojega ozadja – misel na bolj ali manj neznan produkcijski aparat in radikalno "drugačno" kinematografijo ima strašanski apel na kritike in cinefile.

Vsekakor *Rašomon* tudi v dotodanjem Kurosawovem opusu predstavlja precejšen formalni prelom. Burch spremembe v Kurosawovem stilu in univerzumu poimenuje "grobo obtesana geometrija", ki je v tu v primerjavi s sofisticirano in bolj kompleksno geometrijo filmov *Živeti*, *Krvavi prestol* ter *Veliki in mali* res zelo grobo obtesana. Napovedi te nove formalne ureditve sta že omenjeni presežni končnici dveh predhodnih filmov.

Rašomon vsebuje kopico modernističnih formalnih postopkov; najbolj zbode razdrobitev linearne, organske naracije na fragmentirano nizanje zaporednih dvojnih *flash-backov*. Zelo opazna je tudi Kurosawova namerna oživitev dveh stilistično grobih in anahronističnih figur, značilnih za predvojno *chambero*; zaporedni 180° obrati kamere, ki kadrirajo plan/kontraplan, je za zahodno percepcijo, vajeno čistih in negibnih rezov, zlahka moteč.

50 Drugi je t.i. "hard-edged wip", gibljivi vertikalni rez, pri katerem se

z desne strani pojavi slička novega kadra in "potisne" prejšnjo izven polja.⁵⁴ V času, ko se v vseh montažnih ekonomijah ustoliči blagi preliv, Kurosawa preko vključevanja grobih in anahronističnih form na novo premisli zakonitosti in možnosti naracije znotraj specifičnega žanra. Podobni montažni postopki v naslednjih dveh desetletjih postanejo privilegirana forma avantgardnega filma. Dodatno privlačnost filmu podeli njegov vsebinski zastavek subjektivnosti resnice, ki se imenitno ujema s trenutnim eksistencialističnim *esprijem*.

Opogumljen z mednarodnim uspehom se Kurosawa nato loti svojega priljubljenega čtiva, Dostojevskega. Na primeru *Idiota* se pokaže, da Kurosawove afinitete do Dostojevskega niso izključno posledica Heigovega usmerjanja v mladosti, temveč, da njuna univerzuma družijo več že prej navedenih vzporednic; najbolj morda izstopa že omenjena "mazohistična vztrajnostjo pri izpolnjevanju kompleksnih družbenih obveznosti", ki jo iz Kurosawovega dela izločil Burch. Poleg tega *Idiot* ohranja bogastvo psihologije likov in dramatično intenzivnost originala.⁵⁵ Kar pa se tiče Kurosawovega svežega pristopa k razrezu in geometrične naracije, izjemnih presenečenj ni. Romaneska struktura scenarija je tako močna, da se ji naracija izjemoma podredi. V *Živeti* Kurosawa do potankosti razvije svojo narativno geometrijo.⁵⁶ Ker bi oris njenih elementov in njihovih relacij vzel več prostora, kot ga ima na voljo pričujoči tekst, naj Kurosawova narativna geometrija zaenkrat ostane vsaj toliko obskurna, kolikor je dejansko kompleksna. Upamo pa, da se bodo slovenski cineasti nekoč poglobljali tudi v tovrstne tekste. Zadostuje, če rečemo, da je film podvržen rigorozni formalizaciji, ki pa nikdar ne prestopa okvirja linearne naracije. Celotna struktura temelji na binarni simetriji, ki zavzema vrednosti antitetičnosti, paralelizma in metonimije v kompoziciji in montaži.

Živim v strahu ni dramaturško nič manj virtuozno delo, ki pa bolj stavi na intenzivni dramski zaplet – bližji je torej *Idiotu*. A za razliko od vseh predhodnikov film tokrat nosi akutno kritiko

japonske buržoazne mentalitete, ki pa je v danem času nihče ne uspe razumeti. Film zaradi tega doživi hladen sprejem pri gledalcih in kritikih, četudi je eden najlucidnejših Kurosawovih *gendai-gekijev*. Zaradi takratne diskvalifikacije je *Živim v strahu* še danes oddaljen in slabo raziskan Kurosawov film.

Na dnu je kompleksen lumpenproletarski *jidai-geki*, v katerem Kurosawa znova uspešno inkorporira zahodni tekst v svojo dinamično geometrijo. Novost, ki jo film prinese, je enoten, zaprt prostor, ki pa še zdaleč ni pregleden, temveč valujoč in nepredvidljiv.⁵⁷ Naracija napreduje preko dolgih sekvenc-planov, v katerih kamera opisuje neusmiljeno mehanične vzorce. Vendar geometrija tokrat ni numerično simetrična, temveč spontana, na mestu samem rojevajoča se. Manj torej geometrija kot sistematično sredobežna prostorska organizacija, ki iznajdljivo izkorišča končne danosti nekega prostora.

Poudarek na decentralizirani kompoziciji se v prihajajočem Kurosawovem delu izkaže za nov odločilen princip. Če je *Krvavi prestol* zadnji Kurosawov radikalno geometrično strukturiran film, ki se poslužuje tudi decentralizirane kompozicije, se nadaljna *jidai-geki* trilogija strogi geometriji odreče v prid intenzivni izrabi površinske napetosti ekrana, inherentno sredobežni kompoziciji.

Na tem mestu se vračamo k že obravnavanemu predmetu in sklenjamo približni pregled Kurosawovega opusa, ne da bi se podrobneje lotili sicer znanih del, kot so *Sedem samurajev*, *Zlobni mirno spijo*, *Sinjebradec*, *Dersu Uzala*, *Sanje* in *Ne, ne še* kot tudi Kurosawove osebne zgodovine po letu 1970. Poleg pomanjkanja prostora je vzrok v tem, da naštetih filmi ne predstavljajo izrazitih "transmigracij" v strukturi in formi Kurosawove kinematografije.

Kar pomeni, da jih lahko s pomočjo "bolj reprezentativnih" obravnavanih primerov razgradimo in beremo kot prehodne stopnje nekega razvoja, v katerih se mešajo različne stilsko-tematske tendence. Seveda pa si vsi zaslužijo poglobljen pogled. Preostane še, da se ponovno lotimo dveh zadnjih Kurosawovih velikih, "monumentalnih" del, *Kagemuše* in *Kaosa*. Avtobiografske *Sanje* in bolj lahkotna *Rapsodija v avgustu* ter *Ne, ne še* predstavljajo zadnje, bolj kontemplativno obdobje Kurosawovega dela, ki se mu vpricho omejenega prostora tokrat izogibamo.

V *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film* Darrell W. Davis zasleduje in koncipira kompleksen pojav določene tendence znotraj japonskega filma, zlasti predvojnega, ki ga poimenuje "monumentalni stil". Monumentalni stil je filmski diskurz, ki se polašča določenega obdobja zgodovine, v konkretnem primeru japonske kulture pred restavracijo konec 19. stoletja in preko njegovega čaščenja v sedanosti konsolidira nacionalno identiteto. Konsolidacija nacionalne identitete pa je konec tridesetih let predpogoj za masovni ljudski angažma v japonskem pacifiškem ekspanzionizmu in posledičnih vojnah. Monumentalni stil je širše torej mogoče razumeti kot konsenzualen, proto-propagandni diskurz, specifičen za vsako vladajočo totalitarno politično opcijo.⁵⁸

A v čemu se monumentalni stil potemtakem loči od povprečnega primerka *jidai-geki*⁵⁹ žanra? Monumentalni stil preko polaščanja segmenta zgodovine mobilizira tradicijo, jo kanonizira, posvečuje njeno estetiko, povečuje njeno fevdalno socialno strukturo. Enake atribute najdemo v vsakem povprečnem *jidai-geki*, ki se trudi čimbolj avtentično rekreirati dotično obdobje in njegovo atmosfero. Toda ti atributi v *jidai-geki* filmu igrajo zgolj instrumentalno vlogo v iluziji pripovedi, medtem ko je monumentalni film preokupiran s čaščenjem atributov zgodovine, dekorja, arhitekture, kod obnašanja in etike. To dosega preko specifičnih postopkov, ki pa izven njegovega konteksta nikakor niso nujno simptom

"monumentalizma"; masivna scenografija, svečeniška ritualnost gibanja, impozantni trajekti kamere in dolgi posnetki. Efekt opisanih postopkov je seveda intimno ponotranjenje mitskih, nativističnih, primordialnih ... nacionalističnih občutij.⁶⁰

Če so konkretni primerki japonskega monumentalnega stila seveda tema neke druge razprave, se na tem mestu omejimo le na prvine tega stila pri Kurosawi oziroma predvsem na njegovo hkratno dekonstrukcijo in reinvencijo monumentalnega stila. Darrell obravnava predvsem *Kagemušo* in *Kaos*: oba sta situacionirana v



Sanje

"pravilno" obdobje japonske zgodovine, 16. stoletje (*Kaos* je sicer bolj stilistični amalgam neke ere kot avtentičen historičen prikaz), oba sta nabita z razkošnim dekorjem, masivno scenografijo, posnetki epske dolžine (epska je seveda tudi dolžina obeh filmov) in teže, ritualnimi koreografijami in specifikami japonske estetike, včasih prignane že do fantastične abstrakcije. A bistvena razlika je v tem, da si omenjena filma namesto prilaščanja privilegiranih segmentov japonske zgodovine, čemur je zavezani klasični primerki monumentalnega stila⁶¹, prilaščata kar sam monumentalni stil, z jasnim namenom prikazati njegovo fundamentalno izpraznjenost in nacionalistično slepilo. Na kakšen način?

Ključni mehanizem, s katerim Kurosawa subvertira monumentalnost *Kagemuše*, je sama središčna igra zamenjave. Osnovni vsebinski zastavek (historično ozadje je obdobje Vojskujočih se držav med leti 1467 – 1568) gre takole: po uboju svojega suverena se klan Takeda brez trdnega vodstva znajde v krizi. Poleg tega ga realno ogroža ekspanzivni sosednji klan Tokugawa. Da bi prikrili notranjo krizo, uporabijo dvojnika, nepomembnega tatu, ki je že pred tem ob priložnosti nadomeščal gospodarja klana. Tat je fizično povsem identičen umrlemu poglavarju, sčasoma pa se povsem prežame z danostmi situacije ... Ta absurda prevara, ki v zgodbi ohrani homogenost in identiteto neke družbene ureditve, popolna kompatibilnost njenega privilegiranelega označevalca tradicije z nekim minornim in neuglednim označencem, nakaže predvsem formulaičnost in potvornost monumentalne reprezentacije nacionalne zgodovine. Davis tu citira Desserja, za katerega je *Kagemuša* alegorična elegija samurajskega filma: "*Kurosawi samurajski filmi, morda celo njegovi lastni, ne predstavljajo nič drugega, kot le varajoče slepilo ... Ko nam jasno prikaže, kako je mogoče film, zgodovino in mit reducirati na goli označenec, Kurosawa sugerira, da slednji tudi dejansko niso nič več kot prav označevalci.*"⁶²

Soočeni smo torej s postopkom razgaljanja "praznega znaka", Barthesovega modula, katerega edina možna materialna substanca je fizična prisotnost geste, zvoka ali svetlobe v prostoru, vse ostalo pa je le hipni nadomestek.

Poleg zvejoče praznine v samem osrčju monumentalne zgodovine Kurosawa kot anahronistično ideološko prevaro denuncira tudi mistificirani samurajski etični kodeks lojalnosti, *bushido*. Tudi njegove znake izprazni substanca – Desser opozarja, da je *Kagemuša* samurajski film, v katerem nihče ne umre od meča ... Nobenega *bushida* ni več na delu, nobenih ritualnih dvobojev med dvema izurjenima mečevalcema⁶³. Manjkajoče označence trenutno nadomesti strelno orožje, vulgarna tuja tehnologija, ki ruši in banalizira normirane rituale bojevanja; odslej lahko ubije samuraja vsak prostak.

V *Kagemuši* Kurosawa superiorno dekonstruira monumentalni stil z njegovimi lastnimi sredstvi, hkrati pa problematizira neko bazično nelagodje v japonski kulturi: ambivalenten odnos do sprejemanja (tuje) substance (tehnologije, koncepta), ki naj zapolni

vztrajno praznino znakov dominantne (anahrone) kulture. Ambivalenten zato, ker zlahka rezultira tako v nasilnem zavračanju – vemo, da je Tokugawa klan za tristo let konzerviral japonsko civilizacijo⁶⁴ – kot tudi nekritičnem absorbiranju in posnemanju vsega, kar ni japonsko.

S *Kaosom* Kurosawa naredi še korak dlje: "Če Kagemuša razkrije potvrjenost monumentalne evokacije zgodovine, je Kaos prav ta potvorjena zgodovina..."⁶⁵ Kaos zgodovino deformira, abstrahira, spreminja v groteskni karneval. Vsi elementi scenografije, arhitekture, kostumov, ritualov ... so sicer prepoznavno japonski, a popolnoma nedoločljivi v terminih prostora in časa. V filmu ni lokacij, zgodovinskih oseb, dogodkov ali obrazložitev, ki bi ga pomagale situirati v zgodovino. Davis film imenuje "pošast, film, ki kanibalizira svoje predhodnike v filmu, gledališču in zgodovini."⁶⁶ Ta presežnost monumentalizma je skrajna možna točka demitologizacije neke tradicije kot tudi skrajna točka Kurosawovega estetskega podjetja, ki je vselej znalo biti radikalno. In če se na tem mestu poizkušamo še zadnjič pripojiti na nit dolžnosti, ki prepleta opus velikega cineasta in ki se nam je v veliki meri tudi izogibala, pridobi zaključni prizor *Kaos*a srhljivo onirične dimenzije. Oddaljeni pogled na zgrbljeno figuro slepega Hidetore, ki ob zlovesčih zvokih *nokha* piščali vztrajno koraka v brezno, postane v tej opusteli mesečevi pokrajini zgoščena entiteta Kurosawove kozmologije. Gledati, da se v svetu ohrani red stvari, četudi je ta v uničenju, mraku in blaznosti že davno izgubil odgovor na lastno vprašanje. "V nekem življenju ni nič bolj sublimnega kot zadnji trenutki. Dobro poglej."⁶⁷

TOSHIRO MIFUNE (1920 - 1997)

Govoriti o Kurosawovem delu in imaginariju brez poudarjanja vloge Toshira Mifuneja je seveda povsem nemogoče. Yoichi Umemoto se spominja: "Za mnoge med nami je Kurosawa umrl že enkrat prej v lanskem letu, ko je izginil Toshiro Mifune. Kajti preko nepozabnih podob tega malce neotesanega igralca smo se spominjali skoraj vseh Kurosawovih filmov do konca šestdesetih let. Za vso tokijsko mularijo so bili Kurosawovi filmi predvsem filmi Mifuneja. Z njim smo odrasli, tako kot je tudi on sam postajal zrelejši z vlogami, ki mu jih je dodeljeval njegov mojster. V petdesetih je bil mladi upornik izven zakona z nenadnimi divjimi izbruhi, ki pa se je vselej neizogibno navzel modrosti starca, ki ga je redno upodabljal Takashi Shimura. V filmih iz 60-ih let, Sanjuru, Sinjebradcu, pa je Mifune prišel na vrsto, da o življenju podučí Yuza Kayamo, novega upornika brez razloga iz Toho studia. Kar nas je najbolj ganilo, je bil ta način prenašanja, ta oblika vaještva. Nobenih dolgih in dolgočasnih govorov; le dejanja in geste ... (p.p.)"⁶⁸ Kaj več je še mogoče povedati o tem ekspresivnem igralcu, ki ga je Kurosawa prvič angažiral v *Pijanem angelu*, zadnjič pa v *Sinjebradcu*. Vmes je Mifune, mnogokrat v kombinaciji z monolitnim Takashijem Shimuro, izgradil nepozaben lik antiheroja, katerega razpon je segal od divjaške norosti do odsotne indifferene. Z *Rašomonom* je postal prva globalna japonska zvezda, nesmrtnost pa mu je zagotovil *Krvavi prestol*, kjer se znašel pod točo pravih puščic. Groza na njegovem obrazu je bila takrat morda bliže resničnosti, kot bi to bil sam pripravljen priznati. •

Opombe

- 1 Yoshikawa, Eiji. *Musashi: Book 1, The Way of Samurai*, New York, Pocket Books, 1981, str. 199. Musashi, pripoved o shizofrenem samuraju, ki se ni mogel odločiti ali naj izpolnjuje *bushido* ali postane zenovski duhovnik, je bila v predvojnem obdobju *chambere* (filmi o samurajih) večkrat ekranizirana.
- 2 Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley, University of California Press, 1979, str. 17.
- 3 Po Barthesu so biografemi družinska zgodovina, pripetljaji, osebe, vplivi in srečanja v pisateljevem življenju. So tekstualne artikulacije, v katerih se križata pisatelj in življenje ter vpisujeta drug v drugega. Derrida dodaja, da je biografija dinamično, pomično mejno območje med življenjem in delom, ki producira tekste.
- 4 Tesson, Charles. Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir, *Cahiers du cinéma* n°528, 1998. Pojem dolga kot konstitutivnega elementa Kurosawovega univerzuma dolgujem Tessonu. Vsekakor je v svojem obsegu in implikacijah bolj natančen in prijazen kot abstraktni in razpomenjeni "globoki humanizem Kurosawe", kot ga tipično opeva na tisoče ust.
- 5 Eden Kurosawovih najslavnejših "zenovskih koanov" je tisti, ki pravi, da je v vseh njegovih filmih le par minut "pravega filma". Ob nedavni stoletnici filma je angleška revija *Sight and Sound* od 250-ih svetovno znanih kritikov in režiserjev zahtevala njihovih top-ten filmov vseh časov. Kurosawa se v lestvicah stalno pojavlja kar z desetimi različnimi filmi.
- 6 William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996.
- 7 Haddad, Leonard in Saada, Nicholas. *Kurosawa par Serge Silberman*. HK - Orient Extreme Cinema n°9, december 1998.
- 8 Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable ...*
- 9 Kurosawa, Akira. *Comme une autobiographie*. Pariz, Éditions du Seuil - Cahiers du cinéma, 1985, str. 12.
- 10 Ibid., str. 5.
- 11 Goodwin, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, str. 31. Goodwinova poststrukturalistična študija Kurosawovih japonskih, ruskih, Shakespearovih, modernističnih in ostalih raznorodnih "medtekstov", ki pojem avtorja nadomešča z avtor-funkcijo, dinamičnim in fleksibilnim dispozitivom, ki tekste dekonstruira in postavlja v nove kontekste.
- 12 Burch, Noël. *To the Distant Observer ...*, str. 296.
- 13 Ibid.
- 14 Med prvimi filmi, ki jih Kurosawa pomni, je francoska detektivka *Zigomar* Victoriena Jasseta iz l. 1911. Seznam nadaljnjih naslovov se bere kot izbrano čtivo eruditskega cinefila.
- 15 Menda je Henri Langlois tisti, ki Kurosawo navduši za barve – med njegovim obiskom v Cinémathèque Française mu predvaja drugi del Eisensteinovega *Ivana Groznega*. Kurosawa takrat ugotovi, da barva v filmu lahko funkcioniira kot določevalni element in ne le kot medij avtentične reprodukcije videza. (povzeto po Jamesu Goodwinu, *Kurosawa and Intertextual Cinema*, str. 195.)
- 16 Intervju Freda Marshalla s Kurosawo v reviji *Kinema* (pomlad 1993) na straneh: <http://arts.uwaterloo.ca>
- 17 Akutagawo in Heiga zanimivo družijo podobna usoda; tudi on se po grozovitem potresu l. 1923 sprehaja med trupli meščanov Tokia in štiri leta kasneje v avtobiografskem romanu *Življenje bedaka* (Aru Aho no isso) zavidljivo opisuje vonj "prezrelega sadja", ki ga oddajajo človeška trupla. Samomor stori še istega leta.
- 18 Sintagma Podobe vojne je sposojena od Charlesa Tessona. V izvorniku gre sicer za *tableaux de guerre*, a 'platna' ali 'table vojne' zvenijo nekam okorno.
- 19 Kurosawa, Akira. *Comme une ...*, str. 66 - 68.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid., str. 104.
- 22 Scorsese, Martin. *Samurai du cinéma. Cahiers du cinéma* n° 528. 1998.
- 23 Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable ...*
- 24 Zanimiv je kratek odlomek iz avtobiografije, kjer se Kurosawa spominja svojih misli med potresom: "Arbiterturno so japonske hiše res dobro zasnovane, saj se v tovrstnih okoliščinah streha izpodmakne in hiša ostane pokonci. Spominjam se te misli, medtem ko sem se oklepal telegrafskega droga, zemlja pa se je silovito tresla. A to ne pomeni, da sem obranil hladno kri. Ljudje so bizarne kreature: v preveč živem terorju ostane deleč njihovih možganov nedotaknjen in nenavadno miren, ukvarjajoč se z situaciji popolnoma tujimi stvarmi. A moji ubogi možgani, ki so v tistem trenutku razmišljali o japonski arhitekturi in občudovali njeno zmožnost kljubovanja seizmičnim sunkom, so v naslednjem hipu ponoreli od strahu za mojo družino. Karseda hitro sem stekel proti domu ...", str. 63.
- 25 Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable ...*
- 26 Burch, Noël. *To the Distant Observer ...*, str. 317. Enako katarzično erupcijo Burch prepozna tudi v dveh najbolj popularnih japonskih športih, sumo borbi in golfu (sic!). Zlasti sumo zahteva večminutno obredje, ki rezultira v intenzivni nekajsekundni konfrontaciji.
- 27 Ibid.
- 28 Goodwin, James. *Akira Kurosawa ...*, str. 185 - 186.
- 29 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 318.
- 30 *Chambra* (onomatopeja, ki posnema žvenket mečev) je akcijska, mečevalska zvrst *jidai-geki* zgodovinske drame, ki dominira v dvajsetih letih, v naslednjem desetletju pa mutira v mnoge komične in absurde, *nansensu* hibride, kot tudi bolj epske, samurajske drame. Vsi Kurosawovi zgodovinski filmi mnogo dolgujejo prvinam žanra. Hongkongška in mandarinska kinematografija poznata *chamberi* soroden žanr *wuxia pian*.
- 31 Dvosmerni vplivi so mnogoteri in na primeru Kurosawe izredno pomembni za izgled svetovnega filma zadnjih štirideset let. Če se sam med drugim zgleduje pri vesternu, postanejo njegovi vplivi (zlasti pionirska raba opočasnjениh posnetkov v *Sedmih samurajih*) v določenem trenutku za žanr odločujoči: evropski špageti vestern, pa Melville, Peckinpah, Penn, Hill, Eastwood, Woo in Scorsese.

32 Mislim predvsem na *Krvavi prestol*, *Kagemusho* in *Kaos*, medtem, ko je struktura spopada pri *Sedmih samurajih*, *Yojimbu*, *Sanjuru* in celo *Sugati Sanshiru* morda bližja "Hujevi matrici".

33 *Benshi*, pripovedovalec k nemim filmom, svoje delo opravlja do l. 1937. Nastane kot ekvivalent pripovedovalcu zgodbe v gledališču lutk *bunraku*, a svoje kompetence poleg same naracije hitro razširi na interpretacijo večih vlog, oponašanje značilnih zvokov in celo komentar same pripovedi. Burch ga razume kot unikatno institucijo v zgodovini filma in eno strukturalnih potez bazične "drugosti" japonske kinematografije. Vplive *benshi* praxe v Kurosawovemu delu je po Goodwinu (*Akira Kurosawa and Intertextual cinema*, str. 35.) moč zaslediti v eksterni naraciji *Steklih psov* in *Živeti*, na strukturalni ravni pa v multipli naraciji *Rashomona* in *Sinjebradca*.

34 V intervjuju iz l. 1972 Kurosawa priznava vztrajnost "marksističnih idej neke v meni", a hkraten odpor do doktrinalnega razmišljanja. Mellen, Joan, *Voices from the Japanese Cinema*. New York, Liveright, 1975, str. 45.

35 Kurosawi gre za nadomeščanje, polnjenje "praznega znaka" – *Kagemusha* – bojevnik v senci, je telesni nadomestek nekoč totalnega znaka. Kurosawovo zavzemanje bratovega mesta v "znakovni mreži" spremlja podoben kavzalni paradoks: Heigo, ki bi lahko nekaj bil, fizično nikoli ne zapolni svojega potencialnega znaka, temveč ga celo prej zapusti. Akira, ki ga zapolni, je eden redkih, ki se zaveda te preobrazbe dveh znakov, podobno kot se identičnega procesa v *Kagemushi* zaveda le pečiča klanskih veljakov.

36 Kurosawa, Akira. *Comme une ...*, str. 103.

37 Ibid.

38 Ibid., str. 102

39 *Shomin-geki* drame, ki opisujejo življenje pripadnikov nižjega razreda.

40 Leto 1998 je za japonske cineaste slabo; poleg Kurosawe odide tudi Keisuke Kinoshita, stari mojster *gendai-geki* komedije in izraziti stilist. Leto poprej izgubimo Mifuneja ter Tomoyuko Tanako, pomembnega japonskega producenta, ki je delal tudi s Kurosawo, predvsem pa je znan kot producent *Godzille*. Inoshiro Honda, legendarni reptilov oče, dober prijatelj Kurosawe in tudi njegov asistent pri *Kaosu* in *Rapsodiji v avgustu*, se je poslovil že l. 1993.

41 Kurosawa, Akira. *Comme une ...*, str. 213.

42 Razvidno naj bo, da opisujem stanje pred leti 65-70, ko je rigidna struktura "režiserskega sistema" s pojavom novega vala, mlajših produkcijskih hiš in nove tehnologije (*cinemascope*), ki je režiserji zaradi omejene tehnične izobrazbe niso več zmogni v popolnosti obvladovati, pričela popuščati. Pa vendar sta se še prav v teh letih vsaj dva pomembna japonska tematizirja, Kurosawa in Imamura, soočila z največjim odporom režiserjev in producentov in očitki, da megalomansko in eksperimentalno tratita denar. Danes Japonska pozna mnogo bolj fleksibilen produkcijski aparat – primer Takeshija Kitana, ki je iz profesije komika prestopil direktno za kamero, ni bil v času Kurosawinih začetkov skorajda neverjeten.

43 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 292.

44 *Gendai-geki* film je situiran v moderno sedanost (kot opozicija *jidai-geki*). Konec dvajsetih let se znotraj *gendai-geki* pojavi *keiko-eiga* (tendenčni film), progresivni proto-žanr, ki se ne izogiba tematizaciji razredne borbe in vnašanju demokratičnih, socialističnih ali marksističnih idej. Porast nacionalizma ukine žanr, ki pa se ponovno rodi neke v pričetku petdesetih let.

45 L. Anderson, Joseph in Ritchie, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton, Princeton University Press, 1982, str. 378.

46 Ibid.

47 Haddad, Leonard in Saada, Nicholas. *Kurosawa par ...*, str. 14 - 17.

48 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 295

49 Deleuze, Gilles. *Podoba - Gibanje*. Ljubljana, Studia Humanitatis, 1991, str. 241 - 248.

50 Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, University of California Press, 1984, str. 215 -218.

51 Na tem mestu je nujno omeniti sodobnega japonskega pisatelja Shuguro Yamamota (1903-1967), njegove novele so temelj *Sanjura*, *Sinjebradca* in *Dodes' Ka-dena*.

52 Tesson, Charles. *Kurosawa ou ...*, str. 27 - 28. To dihotomijo nasilnega akcijskega filma ter didaktičnega humanizma sta Spielberg in Lucas v marsičem naredila za temelj njunih opusov.

53 Burch, Noël. *To the Distant ...*, str. 296 - 297.

54 George Lucas, ki priznava velik vpliv Kurosawe na njegovo delo, v trilogiji *Vojna zvezd* konstantno uporablja *wipe cut*.

55 Seveda tudi na račun dolžine (166 minut, v originalu celo 265 minut), ki pa v japonski kinematografiji vsaj takrat ni bila tako problematična kot na Zahodu. Mamutske minutaže so bile na Japonskem dokaj pogoste, občinstvo pa se jih je verjetno naučilo tolerirati potom gledališke tradicije.

56 Burch navaja druge pomembne primere geometrično strukturirane naracije: Langov M, Eisensteinova *Križarka Potemkin*, Dreyerjeva *Devica Orleanska*, Sternbergov *Plavi angel*, Oshimova *Smrti z obešanjem ...* Vse (razen Oshime) je Kurosawa videl pred 19. letom.

57 Burch ga imenuje *espace piégé*, s "pastmi prepreden prostor", kjer se na nepričakovanih mestih pojavljajo in izginjajo deli teles protagonistov, njihove kamrice, prehodi in inventar ...

58 Spomnimo se nemških Heimat gornjskih filmov, pri katerih je Leni Riefenstahl razvijala svoj monumentalni stil. Seveda pa tako Griffith kot leninska umetnost nista nič manj značilno monumentalna; temeljna razlika je morda v izbiri segmenta zgodovine, ki se ga monumentalni stil polašča ter predvsem njegovemu vrednotenju. Slednja dva se polaščata sedanosti preko diskvalifikacije zgodovine.

59 *Jidai-geki*, t.i. "period drama", žanr zgodovinske drame, ki se odvija na ozadju katerega od priljubljenih obdobij japonske zgodovine.

60 William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996, str. 41 - 44.

61 Po Darrellu omenjam nekaj najbolj eksponiranih in eklatantnih primerov

monumentalnega stila: *The Abe Clan* (Kumagai Hisatora, 1938), *Story of the Last Chrysanthemum* (Kenji Mizoguchi, 1939), *The Battle of Kawanakajima* (Kinugasa Teinosuke, 1940), *Shogun Iemitsu and His Mentor* (Hikozaemon (Makino Masahiro, 1941), *The Loyal Forty-Seven Ronins of the Genroku Era* (Kenji Mizoguchi, 1942), *Gate of Hell* (Kinugasa Teinosuke) ... Prvine monumentalnega stila pa se seveda pogosto porajajo v predvojnem *jidai-geki*.

62 Desser, David. *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor, UMI Research, 1983, str. 128

63 Ibid.

64 Po bitki pri Nagashinu l. 1575, kjer je strelno orožje na starni Tokugaw raz-smislilo samurajsko družbo, je ksenofobična ideologija zmagovalcev preventivno prepovedala strelno orožje in tujo tehnologijo na splošno ter pričela preganjati kristjane. V zavračanju kakršnih koli sprememb in vladavina Tokugaw šla celo tako daleč, da je pustila propadati ceste in kmetijsko infrastrukturo, med indirektno zgodovinske posledice te konzervacije pa gre omeniti, da je Japonska iz fevdalizma v kapitalizem prestopila brez buržoazne revolucije in da pred letom 1945. ni bila nikoli kolonizirana s strani tuje sile. Ena bolj zanimivih in zabrisanih implikacij japonske nekolonizacije med in po šogunatu Tokugawa pa zadeva tudi filmsko industrijo, ki so jo Japonci prevzeli le tehnološko, produkcijski aparat pa izgradili popolnoma sami. Japonska kinematografija je v svojem heteronomnem razvoju tako dejansko unikatna; drugi dve veliki azijski kinematografiji, indijska in kitajska, zaradi kolonizacije in uvoženega produkcijskega aparata nista uspeli v tolikšni meri razviti specifično 'lastnih' kinematografij.

65 William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness ...*, str. 237.

66 Ibid.

67 Iz pogovora med Sinjebradcem in mladim zdravnikom. Po Charlesu Tessonu.

68 Umamoto, Yoichi. *Quand notre Kurosawa est devenu le vôtre!*. *Cahiers du cinéma* n°528, str. 24.

Bibliografija

- Anderson, Joseph L. in Ritchie, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. New York, Hill & Wang, 1982.
- Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. San Francisco, Kodansha International, 1985.
- Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979
- Davis, Darrell W. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York, Columbia University Press, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Podoba - Gibanje*. Ljubljana, Studia Humanitatis, 1991.
- Desser, David. *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor, UMI Research, 1983.
- Goodwin, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Haddad, Leonard in Saada, Nicholas. *Kurosawa par Serge Silberman*. HK - Orient Extreme Cinema n°9, december 1998.
- Kurosawa, Akira. *Comme une autobiographie*. Pariz, Éditions du Seuil - Cahiers du cinéma, 1985.
- Kurosawa, Akira. *Seven Samurai and Other Screenplays*, London, Faber & Faber, 1992.
- Pelko, Stojan. *Slovar cineastov: Yasujiro Ozu*. *Ekran* 5-6, 1997.
- Richie, Donald. *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, University of California Press, 1984.
- Sarrazin, Stephen. *La fin d'une ère*. HK - Orient Extreme Cinema n°9, december 1998.
- Scorsese, Martin. *Samurai du cinéma*. *Cahiers du cinéma* n° 528, 1998.
- Tesson, Charles. *Kurosawa ou l'insupportable nécessité de voir*, *Cahiers du cinéma* n°528, 1998.
- Umamoto, Yoichi. *Quand notre Kurosawa est devenu le vôtre*. *Cahiers du cinéma* n°528, 1998.

NAGRADE

Festival v Benetkah:

- 1951 Rašomon - zlati lev
- 1954 Sedem samurajev - srebrni lev
- 1961 Telesna straža - pokal Volpi za igralca (Toshiro Mifune)
- 1965 Sinjebradec - pokal Volpi za igralca (Toshiro Mifune)

Festival v Berlinu:

- 1952 Živeti - srebrni medved
- 1958 Skrita trdnjava - srebrni medved
- Skrita trdnjava - režiser
- Skrita trdnjava - mednarodna nagrada kritikov

Festival v Cannesu:

- 1980 Kagemuša - zlata palma za najboljši film

Festival v Moskvi:

- 1965 Sinjebradec - nagrada moskovske Delavske unije
- 1970 Dodes'ka-den - nagrada moskovske Delavske unije
- 1975 Dersu Uzala - velika nagrada

Ameriška Akademija:

- 1951 Rašomon - najboljši tujejezični film
- 1975 Dersu Uzala - najboljši tujejezični film
- 1985 Ran - kostumografija
- 1990 častna nagrada za življenjsko delo

filmografija

akira kurosawa

23. marec 1910, Tokio –
6. september 1998, Tokio

KOT REŽISER:

1941

Uma

Konj

Japonska, 129', č/b

režija: Kajiro Yamamoto, Akira Kurosawa
(nekaj prizorov; nenaveden)

scenarij: Kajiro Yamamoto, Akira Kurosawa
(nenaveden)

fotografija: Takeo Ito, Hiromitsu Karasawa,
Akira Mimura, Hiroshi Suzuki

montaža: Akira Kurosawa

glasba: Shigeaki Kitamura

igrajo: Keita Fujiwara, Kaoru Futaba,
Takeshi Hirata, Toshio Hosoi, Setsuko Ichikawa

*Evokacija življenja planinskih kmetov,
osredotočena na otroke in njihovo navezanost na
konja.*

1943

Sugata sanshiro

Zgodba o judu

Japonska, 80', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Tsuneo Tomita

fotografija: Akira Mimura

glasba: Seiichi Suzuki

igrajo: Ryunosuke Tsukigata, Akitake Kono,
Shoji Kiyokawa, Kunio Mita, Akira Nakamura

*Mladi Sugata si prizadeva spoznati pravi pomen
juda, hkrati pa postopoma spoznava smisel
življenja.*

1944

Ichiban utsukushiku

Najlepša

Japonska, 85', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa

fotografija: Joji Oharu

glasba: Seiichi Suzuki

igrajo: Toshiko Hattori, Takako Irie, Takashi
Shimura, Ichiro Sugai, Koyuri Tanima

*Zgodba o številnih mladenkah, ki med drugo
svetovno vojno delajo v tovarni z optičnimi
instrumenti. Kljub boleznim in poškodbam si
prizadevajo pomagati svoji deželi pri uresničevanju
njihov ciljev.*

1945

Tora no o wo fumu otokotachi

Tisti, ki hodijo po tigrovi sledi

Japonska, 58', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa

fotografija: Takeo Ito

glasba: Tadashi Hattori

igrajo: Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Masayuki
Mori, Takashi Shimura, Akitake Kono

*Skupina ljudi (plemič na begu, obdan s svojimi
stražarji in somišljeniki), oblečena v meniške kute,
skuša prečkati gozd in se izogniti straži na meji.*

1945

Zoku sugata sanshiro

Zgodba o judu II.

Japonska, 83', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, po zgodbi

Tsunea Tomita

fotografija: Takeo Ito

glasba: Seiichi Suzuki

igrajo: Denjiro Okochi, Susumu Fujita, Ryunosuke
Tsukigata, Akitake Kono, Yukiko Todoroki

V nadaljevanju (po naročilu japonske vlade)

*Sugata postane mojster juda ter demonstrira svojo
– in japonsko – superiornost nad tujim
bojevnikom.*

1946

Asu o tsukuru hitobito

Tisti, ki ustvarjajo jutri

Japonska, 81', č/b

režija: Akira Kurosawa, Hideo Sekigawa,

Kajiro Yamamoto

scenarij: Yusaku Yamagata, Kajiro Yamamoto

fotografija: Takeo Ito, Taiichi Kankura,

Mitsui Miura

igrajo: Ichiro Chiba, Yuriko Hamada,
Hyo Kitazawa, Itoko Kono, Masayuki Mori

*Sestri, obe zaposleni v filmski industriji (ena kot
igralka, druga kot scenaristka), skušata seznaniti
njunega očeta, izvršnega producenta, s pomenom
delavskih združenj.*

1946

Waga seishun ni kuinashi

Ne obžalujem svoje mladosti

Japonska, 110', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa

fotografija: Asakazu Nakai

glasba: Tadashi Hattori

igrajo: Denjiro Okochi, Eiko Miyoshi, Setsuko
Hara, Susumu Fujita, Kokuten Kodo

*Yukie, hči univerzitetnega profesorja, je šokirana,
ko izve, da je njen oče odpuščen zaradi političnega
prepričanja in da so njenega ljubimca, očetovega
študenta, zaprli in kasneje kot vohuna ustrelili.*

*Yukie zapusti Kyoto in se preseli v odročno vasico,
k staršem pokojnega ljubimca.*

1947

Subarashiki nichiyobi

Čudovita nedelja

Japonska, 108', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Keinosuke Uegusa

fotografija: Asakazu Nakai

glasba: Tadashi Hattori

igrajo: Midori Ariyama, Chieko Nakakita,
Isao Numasaki, Masao Shimizu, Ichiro Sugai

*Yuza in njegova zaročenka Masako skupaj
preživljata nedeljsko popoldne; doživljata razne
male avanturice, še posebej, ker zaročenkin
optimizem in njeno sanjarjenje potegneta Yuza iz
njegovega realističnega obupa.*

1948

Yoidore tenshi

Pijani angel

Japonska, 98' (režiserjeva verzija 150'), č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Keinosuke Uegusa

fotografija: Takeo Ito

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Takashi Shimura, Toshiro Mifune,
Michiyo Kogure, Chieko Nakakita, Eitaro Shindo

*Po dvoboju v podzemlju je mali gangster ranjen
in najde pomoč pri zapitem zdravniku; ta ga
seznanja z dejstvom, da ima tuberkulozo in mu
priporoči zdravljenje. Marginalca kmalu razvijeta
svojevrstno prijateljstvo, toda ko se iz zapore vrne
njegov nekdanji šef, se mora gangster z njim
soočiti.*

1949

Shizukanaru ketto

Tibi dvoboj

Japonska, 95', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Akira Kurosawa, Senkichi Taniguch,

po igri Kazua Kikuta

fotografija: Shoichi Aisaka

glasba: Akira Ifukube

igrajo: Noriko Sengoku, Takashi Shimura, Kenjiro
Uemura, Toshiro Mifune, Chieko Nakakita,
Takiko Nakada

*Kyojija Fujisakija, mladega zdravnika, v času
vojne med operacijo pacient okuži s sifilisom. Po
vojni Fujisaki obišče zaročenko, a le zato, da bi ji
brez razlage sporočil, da jo zapuščata. Nakar sreča
pacienta, ki ga je okužil...*

1949

Nora inu

Stekli pes

Japonska, 122', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa

fotografija: Asakazu Nakai

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Keiko Awaji, Ishiro Honda, Isao Kimura,
Toshiro Mifune, Haruo Nakajima

*Murukamiju, mlademu detektivu iz oddelka za
umore, na autobusu ukradejo revolver. Šokiran in
osramočen blodi po mestu ter skuša najti tatove,
dokler ne sreča izkušenega detektiva Sata.
S skupnimi močmi iščeta storilce.*

1950

Shubun

Škandal

Japonska, 104', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa

fotografija: Toshio Ubukata

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Yoko Katsuragi, Toshiro Mifune, Noriko
Sengoku, Takashi Shimura, Shirley Yamaguchi

*Ichiro Aoye, mladi slikar, na počitnicah v gorah
sreča slavno pevko Miyako Saijo. Ponudi ji prevoz,
nakar naključno prespita v istem hotelu. Tabloidni
časopis njuno srečanje brezstranno napilme do
skrajnosti, tudi zato, ker zvezdnica ne daje izjav za
tisk. Ichiro toži časopis, toda njegov odvetnik
sprejme podkupnino, da bi lahko plačal nujno
operacijo za svojo hčerko.*

1950

Rashomon

V gozdu

Japonska, 88', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa,

po zgodbah Ryunosukeja Akutagawa

fotografija: Kazuo Miyagawa

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Toshiro Mifune, Machiko Kyo,
Masayuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki,
Kichijiro Ueda

*V starodavni Japonski je v gozdu ženska
posiljena, njen mož pa ubit. Film z gledišča štirih
osumljenec predstavi štiri različne verzije
dogodka, vsaka pa razkriva več detajlov. A katera
različica – če sploh kakšna – predstavlja resnico o
zločinu?*

1951

Hakuchi

Idiot

Japonska, 166', č/b

režija: Akira Kurosawa

scenarij: Eijiro Hisaita, Akira Kurosawa, o romanu

Fjodora Dostojevskega

fotografija: Toshio Ubukata

glasba: Fumio Hayasaka

igrajo: Eijiro Yanagi, Minoru Chiaki, Chieko
Higashiyama, Setsuko Hara, Yoshiko Kuga,
Toshiro Mifune

*Kameda se vrne iz norišnice na Okinawi in prispe
na Hokaido. Zaplete se z dvema ženskama, Taeko*

in Ayako. Taeko se zaljubi v Kameda, čeprav jo ljubi Akama. In ko Akama spozna, da ne bo nikoli osvojil Taekinega srca, se njegove misli usmerijo k umoru.

1952
Ikiru
Živeti
Japonska, 143', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Fumio Hayasaka
igrajo: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Kyōko Seki, Makoto Kabori, Kumeko Urabe, Yoshie Minami

Kanji Watanabe je dolgoletni birokrat v mestnem uradu in si – tako kot večina njegovih sodelavcev – vse življenje nikoli ni vzel časa zase. Watanabe izve, da umira za rakom, zato se v času, ki mu je preostal, odloči najti smisel svojega življenja.

1954
Shichinin no samurai
Sedem samurajev
Japonska, 160' (izirina verzija 204'), č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Fumio Hayasaka
igrajo: Takashi Shimura, Toshiro Mifune, Yoshio Inaba, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Kato

Ostareli samuraj, soočen s težkimi časi, sprejme prošnjo revnih vaščanov, da bi jih varoval pred roparskimi zlikovci; zbere še šest samurajev in za plačilo treh skromnih obrokov na dan skupaj učijo vaščane samoobrambe. Dokler roparji ponovno ne napadejo vasice...

1955
Ikimono no kiroku
Živim v strahu
Japonska, 113', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Fumio Hayasaka, Masaru Satō
igrajo: Kamatari Fujiwara, Kazuo Kato, Toshiro Mifune, Ken Mitsuda, Eiko Miyoshi

Kiichi Nakajima, starejši lastnik podjetja, je tako prestrašen in obseden z morebitno ponovno nuklearno katastrofo, da ga družinski člani razrešijo pozicije v podjetju. Nakajima skuša družino prepričati, da se mu pridruži pri "pobegu" v relativno varno Južno Ameriko, a najde razumevanje le v volonterskem pravniku.

1957
Kumonosu jo
Krvavi prestol
Japonska, 110', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po drami *Macbeth* Williama Shakespearja
fotografija: Asakazu Nakai
glasba: Masaru Sato
igrajo: Minoru Chiaki, Toshiro Mifune, Akira Kubo, Chieko Naniwa, Takamaru Sasaki

Po veliki vojaški zmagi poveljnikoma Mikiju in Washizuju misteriozna starka v gozdu napove slavno in uspešno bodočnost. In res sta takoj zatem s strani cesarja povišana. Toda Washizu želi – tudi s pomočjo oblastiteljne in ambiciozne žene – še preseči starkine napovedi, če čeprav bo treba ubiti samega cesarja.

1957
Donzoko
Na dnu
Japonska, 137', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po drami Maksima Gorkega
fotografija: Kazuo Yamasaki
glasba: Masaru Sato
igrajo: Koji Mitsui, Eiko Miyoshi, Ganjirō Nakamura, Akemi Negishi, Haruo Tanaka

V revni baraki skupina beračev in žeparjev tarna nad svojim bednim življenjem. Osugi, lastnica barake, se s svojo sestro Okayo bori za naklonjenost žeparja Sutekichija.

1958
Kakushi toride no san akunin
Skrita trdnjava
Japonska, 139', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Kazuo Yamasaki
glasba: Masaru Sato
igrajo: Minoru Chiaki, Susumu Fujita, Kamatari Fujiwara, Toshiro Higuchi, Toshiro Mifune, Eiko Miyoshi

Dva kmeta, begunca, se skušata po koncu vojne vrniti na dom. Na poti najdeta zlato, nakar se pridružita skrivnostnemu mogočnemu in njegovi lepi ženi. Skupaj bodo skušali prethorapiti zlato preko meje in se izogniti aretaciji.

1960
Warui yatsu hodo yoku nemuru
Hudobni mirno spijo
Japonska, 151', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Eijiro Hisaita, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni
fotografija: Yuzuru Aizawa
glasba: Masaru Sato
igrajo: Chishu Ryu, Seiji Miyaguchi, Nobuo Nakamura, Susumu Fujita, Koji Mitsui

V tej aluziji na Hamleta, zgodbi o korporativnem škandalu v post-vojni Japonski, skuša mladi birokrat izkoristiti svoj visoki položaj, da bi razkrinkal može, odgovorne za smrt njegovega očeta.

1961
Yojimbo
Telesna straža
Japonska, 110', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, po noveli *Red Harvest* Dashiella Hammetta (nenaveden)
fotografija: Kazuo Miyagawa
glasba: Masaru Sato
igrajo: Toshiro Mifune, Eijiro Tono, Kamatari Fujiwara, Takashi Shimura, Seizaburo Kawazu

Sanjuro, nomadski samuraj, prispe v ruralno mestece in od gostilničarja izve, da je mesto razdeljeno in kontrolirano s strani dveh sprtih gangsterjev. Sanjuro z dvojno igro gangsterja nahujska drugega proti drugemu, a mu načrt otežuje prihod Unosukeja, sina enega izmed gangsterjev.

1962
Tsubaki Sanjuro
Sanjuro
Japonska, 96', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli Shugora Yamamota
fotografija: Fukuzo Koizumi, Takao Saitō
glasba: Masaru Sato
igrajo: Toshiro Mifune, Tatsuya Nakadai, Keiju Kobayashi, Yuzo Kayama, Akihiko Hirata

Skupina idealističnih mladeničev se odloči počistiti s korupcijo v svojem mestecu. Pomaga jim zanemarjeni, cinični samuraj, ki se nikakor ne uklaplja v njihov koncept plemenitega bojevnika.

1963
Tengoku to jigoku
Veliki in mali
Japonska, 142', č/b & barvni
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Eijiro Hisaita, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli *King's Ransom* Evana Hunterja
fotografija: Asakazu Nakai, Takao Saito
glasba: Masaru Sato
igrajo: Yutaka Sada, Takashi Shimura, Yoshio Tsuchiya, Hiroshi Unayama, Tsutomu Yamazaki

Uspešni poslovnež Gondo izve, da so mu ugrabili sina. Znesek, ki ga ugrabitelji zahtevajo, je približno enak tistemu, ki ga je ravnokar zaslužil z rizično poslovno potezo. Pripravljen je plačati zahtevani znesek, nakar ugotovi, da ugrabljeni otrok ni njegov, temveč sin njegovega šoferja. Sedaj se mora Gondo odločiti ali je šoferjev sin vreden plačila.

1965
Akahige
Sinjebradec
Japonska, 185', č/b
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Masato Ide, Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli Shugora Yamamota
fotografija: Asakazu Nakai, Takao Saito
glasba: Masaru Sato
igrajo: Toshiro Mifune, Yuzo Kayama, Yoshio Tsuchiya, Tatsuyoshi Ehara, Reiko Dan

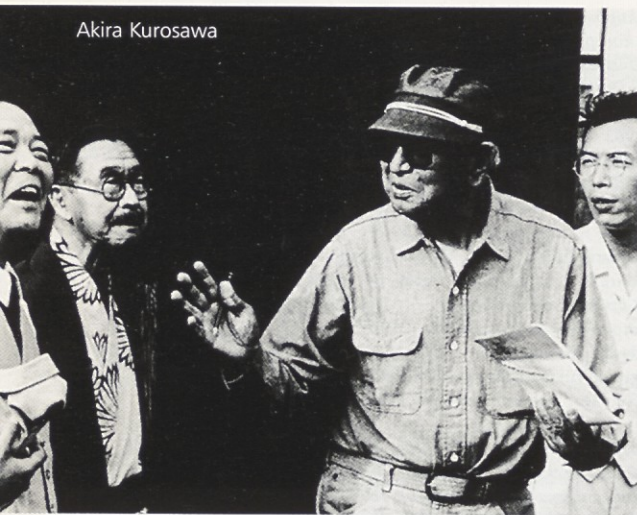
V bolnišnici za revne vzame ostareli, skromni, a častitljivi dr. Niide pod svoje mentorstvo mladega asistenta in ga vodi skozi serijo zahtevnih obolelih primerov.

1970
Dodes'ka-den
Dodeskadon
Japonska, 244', barvni
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni, po noveli Shugora Yamamota
fotografija: Yasumichi Fukuzawa, Takao Saito
glasba: Toru Takemitsu
igrajo: Yoshitaka Zushi, Kin Sugai, Kazuo Kato, Junzaburo Ban, Kiyoko Tange

Epizode iz življenja skupine tokijskih brezdomcev: Rokkuchan, retardirani deček, preživlja vsakdan kot voznik imaginarnega tramvaja; otroci pomagajo svojim staršem z malimi tatvinami; spletkarji fantazirajo o pobegu iz objema revščine.

1974
Dersu Uzala
Japonska, Sovjetska zveza, 137', barvni
režija: Akira Kurosawa
scenarij: Akira Kurosawa, Juri Nagibin, po dnevniku Vladimirja Arsenjeva
fotografija: Fjodor Dobronravov, Juri Gantman, Asakazu Nakai
glasba:
igrajo: Maksim Munzuk, Juri Solomin, Suimenkul Chokmorov, Svetlana Danielchanka, Vladimir Klemena, Dima Kortitshev

Ruskega vojaškega raziskovalca v Sibiriji reši robati azijski lovec Dersu Uzala. Po nekaj letih se raziskovalec vrne kot vodja večje odprave in lovca prepriča, da se z njim vrne v civilizacijo. Dersu Uzala pa kmalu ugotovi, da mu takšno življenje ne ustreza.



1980
Kagemusha
Bojevnikova senca/Kagemuša
 Japonska, 179'
 režija: Akira Kurosawa
 scenarij: Masato Ide, Akira Kurosawa
 fotografija: Kazuo Miyagawa, Asakazu Nakai, Takao Saito, Masaharu Ueda
 glasba: Shinichiro Ikebe
 igrajo: Tatsuya Nakadai, Tsutomu Yamazaki, Kenichi Hagiwara, Kota Yui, Shuji Otaki

V srednjeveški Japonski umre mogočni in nezamenljivi poglavar, zato njegovi najožji sodelavci - v upanju, da bi med ljudstvom ohranili visoko moralo - pričajo umrlemu vladarju zelo podobnega revnega igralca, da prevzame njegovo vlogo. A v turbulentnih vojnih časih namestnik ni kos nalogam, ki jih od njega zahteva razdvojeno cesarstvo.

1985
Ran
Kaos
 Japonska, Francija, 154', barvni
 režija: Akira Kurosawa
 scenarij: Akira Kurosawa, Masato Ide, Hideo Oguni, po drami *Kralj Lear* Williama Shakespeara
 fotografija: Asakazu Nakai, Takao Saito, Masaharu Ueda
 glasba: Toru Takemitsu
 igrajo: Tatsuya Nakadai, Akira Terao, Jinpachi Nezu, Daisuke Ryu, Saburo Naotora Ichimonji, Mieko Harada

Ostareli in utrujeni poglavar svoje cesarstvo razdeli med tri sinove, ki naj bi živeli v treh trdnjavah. Starejša sinova sta povsem zadovoljna, mlajši pa je mnenja, da se je očetu zmešalo in v boju za totalno oblast napove spor med starejšima bratoma.

1990
Yume
Akira Kurosawa's Dreams
Sanje
 Japonska, ZDA, 119', barvni
 režija: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden)
 scenarij: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden)
 fotografija: Kazutami Hara, Takao Saito, Masaharu Ueda
 glasba: Shinichiro Ikebe
 igrajo: Akira Terao, Mitsuko Baisho, Toshie Negishi, Mieko Harada, Mitsunori Isaki, Martin Scorsese, Chishu Ryu

Osem med seboj ločenih zgodb, ki se med seboj mestoma prekrivajo, bodisi z identičnimi karakterji bodisi v tematiki: mladega dečka starši posvarijo, naj v primeru sonca med dežjem ne zapuša hiše, ker se takrat "ženijo lisice"; isti deček se sooči z duhovi breskovih dreves, ki so jih požgali brezsrčni ljudje; skupino hribolazcev med viharjem

reši božja intervencija; vojak se sooči z duhovi vojaškega voda, za čigar pokol je bil odgovoren; študent slikarstva sreča Van Gogha in se znajde v svetu njegovih slik; nuklearna katastrofa grozi Japonski; prikaz post-nuklearnega sveta, ki ga naseljujejo človeški mutanti; portret idilične vasi, kjer so se prebivalci zliži z naravo.

1991
Hachigatsu no kyoshiyoku
Rapsodija v avgustu
 Japonska, 98', barvni
 režija: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden)
 scenarij: Akira Kurosawa, Ishiro Honda (nenaveden), po noveli Kiyoko Murata
 fotografija: Takao Saito, Masaharu Ueda
 glasba: Shinichiro Ikebe
 igrajo: Fumiko Honma, Hisashi Igawa, Mitsunori Isaki, Richard Gere, Narumi Kayashima

Starka, ki živi v Nagasakiju, med poletnimi počitnicami gosti svoje štiri vnuke. Tam prvič slišijo za atomsko bombo, ki je na mesto padla leta 1945 in med drugim ubila njihovega dedka.

1993
Madadayo
Ne, ne še
 Japonska, 134', barvni
 režija: Akira Kurosawa
 scenarij: Akira Kurosawa
 fotografija: Takao Saito, Masaharu Ueda
 glasba: Shinichiro Ikebe
 igrajo: Hisashi Igawa, Kyōko Kagawa, Tatsuo Matsumura, George Tokoro

Film pripoveduje zgodbo o Uehidu (1889-1971), univerzitetnem profesorju v Gotembi, ki je svoj poklic opravljal v štiridesetih, do zračnega napada, nakar se je umaknil v odročno barako in postal pisatelj. Šudentje vsako leto praznujejo njegov rojstni dan, ko postavijo retorično vprašanje "Madada kai?" (Še ne?), samo da bi slišali profesorjev odgovor "Madada yo!" (Ne, ne še!).

KUROSAWOVI SCENARIJI ZA FILME DRUGIH REŽISERJEV:

1942
Seishun no kiryu (Tokovi mladosti)
 r.: Shu Fushimizu

1942
Tsubasa no gaika (Triumf orlov)
 r.: Setsuo Yamamoto

1944
Dohyosai (Proslava leta borbe)
 r.: Santaro Marune

1945
Appare Isshin Tasuke (Bravo, Isshin Tasuke!)
 r.: Kiyoshi Saeki

1947
Hatsukoi (Prva ljubezen), epizoda v filmu *Yotso no koi no monogatari* (Štiri zgodbe o ljubezni)
 r.: Shiro Toyoda

1947
Ginrei no hate (Do konca srebrne gore)
 s.: A. Kurosawa in K. Yamamoto,
 r.: Senkichi Taniguchi

1948
Shozo (Portret)
 r.: Keisuke Kinoshita

1949
Jigoku no kifujin (Dama iz pekla)
 r.: Yotoyoshi Oda

1949
Jakoman to tetsu (Jakoman in Tetsu)
 r.: Senkichi Taniguchi; predelava tudi Kinfu Fukasaku, 1964.

1950
Akatsuki no dasso (Pobeg ob zori)
 r.: S. Taniguchi

1950
Jiruba Tetsu (Tetsu Jilba)
 r.: Isamu Kosugi

1950
Tateshi danpei (Gospodar orožja)
 r.: Mashiro Makino

1951
Ai to nikushime no kanata (Onkraj ljubezni in sovraštva)
 r.: S. Taniguchi

1965
Sugata Sanshiro, istoimenski predelavi Shigea Tanake, 1955, ter Seichira Uchikawe

1975
Techiku odan sanbyaku ri (Tristo milj za sovražnikovim hrbtom)
 r.: Issei Mori

1960
Sengoku guntoden (Saga potepuha), adaptacija romana Sadaa Yamanake
 r.: Toshio Sugie

SPOMNIMO SE ŠE TUJIH PREDELAV:

1961
Sedem samurajev: The Magnificent Seven (Sedem veličastnih)
 r.: John Sturges

1964
Rashomon: The Outrage (Izbruh)
 r.: Martin Ritt

1964
Telesna straža: Per un pugno di dollari/Fistfull of Dollars (Za pest dolarjev)
 r.: Sergio Leone,

ter 1996
Last Man Standing (Zadnji preživeli)
 r.: Walter Hill

NEREALIZIRANI KUROSAWOVI SCENARIJI:

Daruma - Dera no Doitsujin (Nemec v templju Daruma)
Shizuka Nari (Vse je tiho)
Yuki (Sneg)
Mori no senichiya (Tisoč in ena noč v gozdu)
Jajauma monogatari (Zgodba o slabem konju)